عبد الملك مرتاض

نظريّة النّصّ الأدبي



عبد الملك مرتاض

نظريّة النّصّ الأدبيّ

الطبعة الثانية 2010

صنف: 4/239
– الإيداع القانوني: 368/2007
– ردمك : 8–057–65–9961–978

www.editionshouma.com
email : Info@editionshouma.com

استهلال

النصّ الأدبيّ: إشكاليّة الماهيّة، زئبقيّة المفهوم

النّـــص...

هذا الكلام المتجدّد، هذا النسيج اللّفظيّ العجائبيُّ، هذا الحيز المطرّسُ بالحروف الصامتة وهو ناطق، وهذا الماثل أمامنا وهو غائب، وهذا الغائب عنّا وهو ماثل؛ نمضي نحن، ويبقى هو؛ ونفنى نحن، ويخلُد هو!...

هو فوق مَن يكتبه، يسمو عليه ويتعالَى، يختال من حوله ويتهادَى؛ وعبثاً يحاول محاولٌ التحكّمَ في كتابته أو قراءته أو تأويله على النحو المطْلق. بل إنّ قراءته تظلّ نسبيّة، ومفتوحة، بل أوّليّة؛ مجرّد ذلك إلى غاية الزمن...

لا كرستيفا ولا بارط، ولا طودوروف ولا قريماس!...

النّصّ هو ما نكتب، وهو ما لا نكتب أيضاً، هو الماثل بين ثنايا النّصّ؛ هو ما يشخُصُ بين الأسطار؛ فالنّصّ كتابةٌ، والكتابة قراءة، والقراءة تأويليّة مهيّأة للتلقّي المفتوح إلى يوم القيامة...

والكتابة قراءة، والقراءة كتابة: في حركة دائرية، وفي دائرة حركيّة؛ تستمدّ حيويّتها من حركيّة اللّغة وهي تتناسخ عبر لانهائيّة نفسِها، وخلالَ لا محدوديّة حيزها...

ما النّصُّ إذن؟ وهل يمكن تحديدُ ماهيّة النّصّ فتخضَعَ له عِلْماً بحكمِه، ونظريّة تضبطه؟ وهل يمكن التحكّمُ فيما لا يُتَحَكّمُ فيه؟ وهل تعريف النّصّ، تعريفاً مدرسيّاً، إلاّ ضربٌ من المدرسيّة الساذَجة؟

النّصّ نِتاجُ الخيال، ونِتاجيّة اللّغة، وبَثّةُ الجمال، وثمرة المِراس الطويل... الخيال يمُدُّه، والعقل يذْكوه، والمِراسُ يصقُله. الخيال مادّته ومأزِه وقِوَامه... والمِراس هو الذي يجسّد هذا الخيالَ في فعاليّة تبليغيّة تنهض على الحيويّة والحركيّة والعنفوان.

النّصّ تحوّلٌ من عدم إلى وجود، ومن سكون إلى حركة، ومن اعتباطيّة إلى دلالة؛ هو استحالةٌ من مفرد إلى مركّب، ومن لغة إلى أسلوب، ومن عَدَمٍ إلى وجود، ومن مجرّد سِماتٍ لفظيّة إلى هيئة عمل أدبيّ مكتمل، إلى نصّ عظيم...

والنّصّ حواريّة النّصوص. وحواريّة النّصوص ليستْ إلاّ تناصّ النّصوص. وذانِكَ أمرانِ لا مناصّ منهما في تكوّن النّصّ، وكينونته معاً.

والنّصّ أيضا «نصّنصة»؛ حتميّةٌ لا مَحيدَ عنها.

والنّصّ لَعِبٌ باللّغة، فاللّغة ملاعبة مع نفسها بألفاظها وهي تعبّر عن أدقّ الدّقائق، وأنبل العواطف، وأرقّ الهواجس، وألطف الوساوِس... لولمّا

النصُّ الذي هو ثمرةُ عطاء اللّغةِ لَمَا تعارف النّاس وتفاهَموا، ولَما بُلِّغت الرسائل السماويّة، ولَما نزلت الكتب على الرّسل... اللّغة مجرّد ألفاظ طائرة لا تتخذ دلالتها إلاّ فيه.

والنصّ حيز ممتدّ؛ فضاءٌ بعيد الامتداد، مفتوح الدّلالة على ما لا غاية له من المَعَانِ. وهو ثمرةُ فعاليّةِ اللّغة الجميلة في لعبتها السّحريّة الأبديّة؛ اللّعبة التي تبدو ميسّرةً لكلّ أحد منّا؛ فإذا حاولها أزعجته، وربما أعجزَته، بل ربما أعيَته، بل ربما تحدّته؛ فارتدّ من مشروعه النصّيّ خائباً حسيراً.

والنصّ جماليّة تستمدّ كِيانها من تفاعل اللّغة مع اللّغة، ومُلاعبةِ اللّغة للّغة، ورفضِ اللّغة للّغة، وذَوَبانِ اللّغة في اللّغة، بل فناءِ اللّغة في اللّغة؛ بل ميلادِ اللّغة من اللّغة...

إنّه المستحيل الذي لا يَتنجز إلاّ باللّغة، والمُحال الذي لا يسعُه إلاّ حيّز اللّغة.

إنّه النسيج اللّغويّ العجائبيّ (نعمّد النسبة هنا إلى «العجائب» لا إلى العجيب تفخيماً للشأن، وتعظيماً للقدر!) الذي يَتنسج بفعلِ سحريّةٍ عبقريّةٍ ليَغُلّ ناصّه، ليذوبَ في كِيان اللّغة الأكبر، وفي حضنها الأروع...

وإذن، فهل اللّغة هي النصّ، أو النصّ هو اللّغةُ، أم لا اللّغةُ نصٌّ، ولا النصّ لغةٌ؟...

أم اللّغةُ لا تكون لغةً إلاّ إذا تجلّت بحليّ البهاء الذي يتوهّج في جبين النصّ فيُنسي اللّغةَ، ويُنسي اللاّعِيَ الذي يستملها من أعماق نفسه؛

يستنبطُها من بنات خياله؛ يغازلها من أصل وجوده، من نصوصٍ أخرَ فيما تزعم كرِسْتيفا وأصحابها...؟

فهل اللّغة، إذن، هي أمُّ النصّ أو النصّ هو أبو اللّغة؛ أم لا واحدَ منهما أبٌ للآخَر، ولا أحَدَ منهما ابنٌ له؟ ثمّ هل النصّ هو الإبداع نفسه، العملُ الأدبيّ ذاته، أو هو دونه نوعاً، وسَوَاؤُهُ جنساً؟ ثمّ هل «التَّمَدْلُل» باصطلاحنا والتَّمَعْنِي باصطلاح بعض الأصدقاء المغاربة هو النصّ، أو هو النصّ فقط في حال اختِماله وهو يتكوّن مُخَدَّجاً أو يتمخّض ناقصاً، قبل أن يصير إلى التّمامِ والكمال...؟

هذا النصُّ... هذا النسيج السّحريّ... هذا الرُّواءُ المدبَّجُ على قرطاس؛ هذا الكِيان الأسود الممتدّ في أسطارٍ، أسطارٍ؛ هذا المتناعِسُ في الطّوامير والأسفار: ما هو؟ وما شأنه؟ وهل إذا تكلّفنا له تعريفاً مدرسيّاً، كما أسلفنا القِيلَ، أفضى بنا الأمر إلى الاتّفاق على حقيقة مفهومه واستَنَمْنا إليه مسلّمين؟ ما النصّ الأدبيّ، إذن، وما ماهيّته؟

إنّا كنّا قلنا: كيف يُعرَفُ ما لا يُعَرَّفُ؟ فهل يحِقّ لنا القولُ الآن: بل كيف لا يُعَرَّفُ ما ينبغي له أن يُعرَّفَ؟ ولكنْ بِمَ يُعرَّفُ اللاّمُعرَّفُ؟ وإنّا كنّا قلنا: كيف يمكن التحكّمُ فيما لا يُتحكَّمُ فيه؟ فهل يجوز لنا القول هنا: بل كيف لا يمكن التحكّم فيما ينبغي التحكُّمُ فيه؟ ولكن كيف؟ وبأيّ أداة؟ وبأيّ منهج؟ وبأيّ إجراءٍ؟... وهل يمكن قولُ شيءٍ ما، يقع الاتّفاق عليه قطعيّاً بين المنظّرين، أمام هذا اللّغز العبقريّ البديع؟

والنصّ، لعلّه، إن شئت جمالٌ بُثَّ على اللّغة وسُكِب على بنات ألفاظها فاختالت به مُزدانةً، مُزْدَهِيَةً، مُتَرَهْيِئَةً، فإذا هي تزْعُمُها أنّها قِوامُه، وعجينتُه، وجوهرُه، وسِرُّه الأوّل.

والنصّ، لعلّه، إن شئت كيانٌ ابتلع اللّغة، ثمّ مجّها، بل لفَظَها، بل نصَّهَا، بل زانها، بل عبَّقها وضوّعها؛ ثم اختال بها فيها، وتجلّى في ضفائرها العبقريّة حاملاً لمَعَانٍ عجائبيّة تبهر وتسحر...

عبثاً يحاول الذين يُعَلْمِنُون النصّ أن يتّخذوا لكتابته، أو لقراءته، علماً صارماً كلّ الصّرامة به يُحْكَم، ومعياراً دقيقاً كلّ الدّقّة إليه يُحْتَكَمُ... لا عِلْمَ للنّصّ، فيما يبدو... وإنّما النصّ فنّ؛ من قَبِيل الفنون العبقريّاتِ الحِسانِ؛ فبأيّ أداة يمكن عَلْمَنَةُ ما لا يُجْدِي فيه البرهان؟

عَلْمَنَةُ النصّ خصْيٌ له، وتشويه لخِلْقته، وتشويهٌ لصورته، وتقبيح لبهائه؛ بل تدمير لكيانه... محاوَلَةُ العَلْمَنَة زعْمٌ شكلانيٌّ جاء من أقصى بلاد الرّوس ولم يُفْضِ إلاّ إلى نقيض القصد...

والنصّ جمال، للجمال؛ ولغة، للّغة؛ لا هي تكون بدونه، ولا هو يكون بدونها؛ فهما متلازمان لا يتزايلان، وهما مُتَقَارِنَان لا يتفارقان... إن شاء أحدُهما أن يكون خارج كينونة الآخر أصابه الأَفَنُ والْخَرَعُ، والهرَم والعَياء، بل أصابه الذُّبولُ والفَناء.

والعِلم حين يَلِجُ بين النصّ واللّغة يغدي كَهارُوتَ ومارُوتَ حين الْلَجَا بين الزّوجِ وزوجِه، فأفسدا ما بينهما من مودّة ومُلازمة؛ فباتا من الآثمين.

إذا جاوز العلمُ وصفَ اللّغة ضاع في تيه المُحال.

وإنّما النّصّ رواية، وقصيدة، وحكاية، وأسطورة، وحكمة، ومثلٌ سائر، وكلّ شيء من نسْج الكلام العبقريّ؛ وإنّما لا، فالنّصّ هو كلُّ شيء، وهو في الوقت نفسه لا شيءَ!...

لعلّ النّصَّ ليس نصّاً لأنّه يعالج شيئاً ما، يُحيل على مرجعيّة ما، يحملُ على جَنْي ثمرةٍ ما؛ وإنّما لأنّه، قبل أيّ شيء، نصٌّ، وكفى!... لأنه يعكس نفسه داخل نفسه، ويحيل على عالَم لغته بلغته، في لغته؛ ولا يُفضي إلى شيء آخرَ غيرِ لغته...

والنّصّ نسيج عجائبيّ؛ لأنّه إنشاءٌ من عدم، ولأنّه يحوّل العدَم إلى وجود؛ ولأنّه يحوّل اللاّشيء في أصله إلى شيء جميل يثير في النّفس ما يثير، ويبعث في الخاطر ما يبعث...

شعريّة النّصّ في لغته، ولغتُه في شعريّته؛ فشعريّة اللّغة حيزُها النّصُّ؛ ونصّيّةُ اللّغةِ حيزُها الشّعريّة... شعريّةٌ كأنّها اللّغة تَرْتَدُ في فضاءِ نصّها السّحريّ: تتباهَى ترفل؛ تتهادَى تعبَق؛ وتتألق؛ وتتألّق؛ وتعشق؛ وتتوَمّق...

هذا النّصّ... كيف نقرؤه؟ وبأيّ الأدوات نتناولُه؟ وبأيّ الإجراءات نعالجه، وبأيّ النّظريّات ننظّر تجلّياته: كيما نحافظَ على عذريّته وسِحْريّته؟...

كلّ السؤال هنا. وما المسؤولُ بأعلمَ من السّائل؛ كما أنّ السّائلَ ليس أجهلَ من المسؤول... وذلك هو الشّأن الذي حارت فيه الأساتيذُ، وقصُرَتْ عنه الجَهابِذُ.

وما تراه من جهد بذلناه مُضْنٍ في هذه الفصول ليس إلاّ محاولة لإثارة الأسئلة، وتحفيزَ القلق المعرفيّ، والحمْل على المساءلة، أكثر من الطّمع في الإجابة، والتطلّع إلى القول الفصل، والاعتداد بالرّأي... فلم يكن قطّ الجواب، في قلق المعرفة، ممثلاً للخطاب؛ في حين أنّ المساءلةَ هي استفزاز معرفيّ يحمل على الاستزادة من القراءة والتفكير... فأيّهما الأمثل إذن: إجابةٌ ساذَجة، أم مُساءلةٌ مُحيِّرة؟

والنصّ كيف يُقرأ؟...

ربّما أمكن تناوُلُ النصّ مستوياتيّاً؛ وذلك ما نأتيه نحن في تجربة عِشقنا للكتابة. والمستويات تزيد وتنقص، تتكاثر وتقلّ: رَكْحاً على مُواصفات المُحاوِل؛ على براعته، أو ضعفه، في القراءة...

وربما رُوعِي في قراءته الشّموليّةُ فإذا لا هو شكْلٌ ولا هو مضمون؛ ولكنْ نسيجٌ سحريٌّ متكامل التركيب، محبوك النسيج؛ وربما روعِيَ فيه انتفاءُ التجنيس: فإذا لا هو شعر ولا هو نثر؛ ولكنّه نصّ أدبيّ مسطور...

وربما أمكننا المُنْطَلَقُ ممّا يُطلَقُ عليه الشّكلُ نحو المضمون؛ أو ممّا يُطلَق عليه المضمون نحو الشّكل... في اندماج وانسجام، وفي ذوبان واتّساق.

وربما أمكن تنكيبُ قراءة النصّ عن نقد النصّ: الذي هو فنّ لإصدار الحُكم، كما كان يرى قدماء الإغريق؛ فتحلّ القراءة محلّ النقد؛ وتهب الأحكام، وتحضر القراءة لتُمسيَ إبداعاً يُكتب عن إبداع؛ فيصير النصّ قادراً على الإخصاب؛ ويشتدّ من حوله حوار النصوص؛ فيُفضي نصٌّ إلى نصٍّ ثانٍ،

نصٌّ ثانٍ، ونصٌّ ثالثٌ إلى نصّ رابع؛ فنُمسي أمام ملحمة يمكن أن نُطلِق عليها «القصيدة المتسلسلة»... وتبلغ فعالية اللّغة في هذا المستوى من الكتابة ذروتَها العليا، ودرجتَها القُصْوى...

قراءة النّص تستحيل هنا إلى كتابة أخرى، فتكون كتابة على كتابة، أو كتابة تتولّد عن كتابة، أو نصّ ينشأ عن نصّ؛ فتتلاحم النصوص وتتضافر وتتآلف أو تتخاصب، فإذا القراءةُ تحليل، وإذا التحليلُ تأويل؛ وإذا التأويل يتزلق إلى شبكة من المعطيات والمنافذ التي لا تكاد توصَد أبوابُها، ولا تحدّ آفاقُها؛ فإذا تأويلُ النّص قد يُفضي إلى استعمال النصّ، كما يومئ إلى بعض ذلك امبرتو إيكو؛ وإذا استعمالُ النصّ قد يُفضي إلى تأويل النصّ؛ وإذا التأويل قد لا يُفضي إلاّ إلى نفسه، وإذا الاستعمالُ قد لا يفضي إلاّ لذاته؛ وإذا مسألةُ القصْديّة تطفُر إلى الذهن؛ وإذا قارئ النصّ يقرؤه إن شاء في حِلّ من قصديّة كاتبه؛ كما كان كاتبُه كتبه في حلّ من قصديّة قارئه؛ وإذا النّصّ مؤسّسة أدبيّة معقّدة تجسّد علاقات الإرسال والاستقبال، وتمثّل ملحمة الدّلالة، وعنفوان التّمَدْلُل، وعفويّة الإبداع الأروع...

النصّ يَمْثُلُ أو يُمثّلُ مؤسّسةً قائمة بذاتها لكلّ من يقرؤه ليؤوِّلَه أو ليستعمله بمعزِل عن قصديّة المؤلّف وقصديّة التأليف، فتمثُلُ في سيرته ثلاثُ قصديّات، كلٌّ منهنّ تتخذ لها سيرةً غيرَ السيرةِ التي تتخذها أختُها... وكذلك النصّ... والنصّ كذلك.

وربما أمكن الاتلاجُ في عالم النصّ دون رؤية مسبقة... فإجراءاته منه وفيه... هو المتحكّم، وهو المتأوَّل، وهو المُتناصّ...

وربما أمكن للنصّ أن يُعطيَ كلَّ قارئٍ ما لا يُعطيه القارئَ الآخرَ. فلكلِّ قارئٍ نصّ؛ فهو الواحد المتعدّد، وهو القديم المتجدّد. وكلّ نصّ بقراءة، وكلّ قراءة بنصّ؛ تتجدّد وتتعدّد على وجه الدّهر...

ثمّ، ما ذا نلتمس في النصّ الأدبيّ؟ أنلتمس فيه أدبيّته؟ لكن أين نُلتمَسُ هذه الأدبيّة؟ وكيف يُهتدَى إليها السبيلُ فيه؟ وهل كلّ ناقد من النّاقدين قادرٌ على تميّز هذه الأدبيّة، بَلْهَ القارئين؟ وما ذا قال رومان ياكبسون عام ألف وتسعمائةٍ وواحدٍ وعشرين؟... وما كان حديثُه عن الأدبيّة بقادر على حلِّ المشكلة؛ ولكنْ زاد في تعقيدها، وفي أحسن الأطوار تركَها حيث كانت!...فأنْ ندرُسَ في النصّ الأدبيّ أدبيّتَهُ: شيءٌ نافع وممتع؛ لكن الأهمّ من ذلك هو كيف نقع بالتحديد والتدقيق، وبمعاييرَ علميّةٍ صارمة، على هذه الأدبيّة فنشخّصَها تشخيصا، ونميّزَها تمييزاً؟ ومن ذا الذي هو قادرٌ على ذلك؟ ومن ذا الذي يصدّقه من النّاس إن زعم هو أنه كان على ذلك من القادرين؟...

الإشكاليّةُ، إذن، لا تقوم في كيفَ ندرُس الأدبَ؟ ولا في كيف ندرس أدبيّة الأدب أيضا، وذلك ما شوّرَ إليه ياكبسون في قوله الشّهير... وإنّما تقوم في كيف لا نضِلُّ السبيلَ إلى هذه الأدبيّة؟

هذه هي الإشكاليّة التي ظلّت قائمةً إلى يومنا هذا.

ثمّ، ما الذي يميّز النصّ عن الخطاب؟ وهل النصّ واحدٌ والخطابُ متعدّدٌ؟ أم هل الخطابُ هو الواحد، والنصّ هو المتعدّد؟ أيّ منهما واحد ولا متعدد؟

ثمّ ما الذي يميّز بين النصّ والعمل الأدبيّ (L'œuvre)، وقد حاول أن يعالج ذلك رولان بارط وحدَه من بين المنظّرين...؟

النصُّ، فيما يبدو من هذه الوِجهة، واحدٌ. هو الفضاء الأرحب لتجربة العشق في ممارسة الكتابة. في حين أنّ الخِطاب الخِطابةَ (لستعمل الجمع القياسيّ للعربيّة، أو خِطابات باللّغة الإعلاميّة)؛ أي الخطاب تفصيل داخليّ؛ الخطابُ أدنى إلى جنسيّة الأدب، وخصوصيّته داخل الجنس؛ على حين أنّ النصّ أشمل شمولاً، وأوسع مجالاً. فكأنّ النصّ إطلاق عامّ؛ على حين أنّ الخطابَ إطلاق خاصّ يتمحّض لتعيين مُواصفات تحدّد شكل الكتابة في خصوصيّتها التصنيفيّة ضمن نظريّة الأجناس...

ثمّ، لِمَ لا يكون النصّ خطاباً، والخطاب نصّاً؟ ذلك شيء قيل به؛ ولكنّا نحن نأبى القول به؛ فالنصُّ، لدينا، أشمل وأرحبُ؛ أمّا الخطاب فتصنيف داخليّ؛ تفصيل من مُجمَل؛ وفرْع من أصل كبير. النصّ هو كلّ كتابة على وجه الإطلاق، في حين أنّ الخطاب تصنيف لنوع الكتابة، وتخصّص فنيّ داخليّ في تجنيسها...

وإذن، فهل يمكن -عبر هذا التصوّر العامّ- التحكّمُ في النصّ، كما يتحكّم النحويّ في إعراب الجمل، وكما يتحكّم الفيزيائيّ في مركز ثقل الأجسام الصّلبة؟

كلّ السؤال هنا...

أولم ترَ إلى الصوفيّ وهو يفنَى في حبّ الله، وإلى الحبيب وهو يفنَى في هوى حبيبته: كلٌّ منهما يلتمس الرضا والقرب على اختلاف الغاية؟ أفكان الكاتب مستطيعاً أن يكون كاتباً حقّاً ما لم يَفْنَ في حبّ النصّ، ولذته معاً؟!...

دعْ ذا، وما أكثر ما توجّهتْ عناية النقّاد القدماء إلى شرح النصّ الأدبيّ والتعليق عليه والاحتفاء به؛[1] حتّى إنّ أقدم المناهج النقديّة العربيّة القحّة، والتي يمثّلها محمد بن سلاّم الجمحيّ، إنّما نهضت على تصنيف الشعراء الأوائل انطلاقاً من النصوص الشعريّة المرويّة لهم. وتلتْ تلك السيرةَ الرائدةَ أعمالٌ نقديّة كثيرة، كلّها كان يتّخذ من النصّ الأدبيّ أساساً لمنطلَقاتٍ نظريّة وتطبيقيّة معاً. بيد أنّ تلك الجهود لم تنهض على منهج نقديّ، أو إجراء تحليليّ، صارمَين، بحكم الإطار الزمنيّ الذي كُتبتْ فيه تلك الأعمال؛ إذ ليس ينبغي أن نطالب الأجداد بأن يخرجوا من جلودهم، ليتقدّموا زمنهم بقرون طِوال!...

من أجل ذلك لم تعمد تلك الجهود الضخمة قطّ إلى نصّ أدبيّ فتحلّله تحليلاً، ولا أن تنظّر له أيضاً تنظيراً يحدّد مفهومه، ويضبط ماهيّته بصرامة معرفيّة. بل لقد وجدنا الأقدمين أنفسهم لا يزعمون أنّهم كانوا «يحلّلون» أو «يدرُسون» تلك النصوص الشعريّة التي كانوا يكلَفون بقراءتها؛ وإنّما ألفيناهم يصطنعون مصطلح «شرْح». ولا سواءٌ مَن يشرح نصّاً أدبيّاً ويعرض لجوانبه اللغويّة والبلاغية والتاريخيّة كابن أبي الحديد في شرح

1- لم ترقَ الجهود التي بذلها قدماء النقاد في التعامل مع النصوص الشعرية، مثل شروح المعلّقات، والحماسيّين والمفضليات، والأصمعيات، وديوان أبي الطيّب، والمقامات، وسواها من النصوص الأدبية الكبيرة إلى مستوى التحليل الذي لا يُعنى بشرح الألفاظ ونثر البيت وتخريج إعرابه، وهي سيرة صادفناها في عملنا لشروح الأدبية القديمة، ولكن يعمد إلى تحليل حقيقيّ للنصّ الأدبيّ... وهو أمرٌ لم يحدث في الأدب العربيّ إلاّ في الربع الأخير من القرن العشرين. ينظر كتابنا نظريّة القراءة، دار الغرب، وهران، 2004، وقد تحدّثنا عن هذه المسألة باستفاضة وتفصيل.

نصوص «نهج البلاغة» المعزوّ إلى عليّ بن أبي طالب كرّم الله وجهه، ومَن يحلّل نصّاً أدبيّاً ابتغاء استكناه قضاياه الفنّيّة واللغويّة والجماليّة في اتساعها وتشعّبها واعتياصها على التناول أيضاً، جميعاً.

وإذا كانت عناية الدارسين الغربيّين لم تفتأ تتجدّد وتتوسّع، فتراها تتبارى في سبْر أغوار النصّ الأدبيّ، وتتنافس في الذهاب إلى أبعد الحدود الممكنة في تحليله، والتنائي به عن الإجراءات التقليديّة التي سادت قروناً طِوالاً، والتي كانت تقضي بفصل الشعر عن النثر الأدبيّ، وتخصيص موضوعات للشعر، وموضوعات أُخَرَ للنثر... فإنّ الدّارسين العرب المحدَثين، إذا استثنينا دراسات قليلة كعمل إلياس خوري في محاولته «دراسات في نقد الشعر»، بإجراءات بنَويّة، وكمحاولة حسين الواد الذي درس فيها نصّ «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري تحت عنوان: «البنية القصصيّة في رسالة الغفران»[2]... وكعمل محمد مفتاح في تحليل قصيدة ابن عبدون الأندلسيّ الرّائية[3]، وكعمل يمنى العيد «في معرفة النصّ»[4]، وكعمل خالدة سعيد في تحليل طائفة من الأعمال الأدبيّة في كتابها: «حركيّة الإبداع»[5]، وكعمل صلاح فضل في «شفرات النصّ»[6] وسوى هؤلاء ممّن نعتذر عن عدم ذِكْرهم: لم يُعْنَوا كثيراً بتحليل النصوص الأدبيّة العربيّة فيكشفوا عن خفاياها الفنيّة، ويستكْنِهُوا أغوارها الجماليّة، ويتبحّروا في ممارستهم إلى الحدّ الذي يبلغ من النصّ المطروح للتحليل بعض غايته.

2- لنذكّرْ بأنّ هذه المقدّمة كانت كُتِبت في 20 نوفمبر 1980، أي منذ ربع قرن.
3- ينظر مفتاح، تحليل الخطاب الشعريّ (استراتيجيا التناصّ)، ص. 171 وما بعدها.
4- انطلاقاً من صفحة 91 وما بعدها.
5- صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عن دار العودة ببيروت، سنة 1979.
6- صدر هذا الكتاب عن دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1990.

ولعلّ الأسوأ من سوء عنايتهم بتحليل النصّ الأدبيّ والتنكيب عن سبيله، واهتمامهم، عوضاً عن ذلك، بالدراسات التقليديّة التي كانت تُعنَى بالمؤلّف وبيئته وزمانه، ثمّ الظروف السياسيّة والاقتصاديّة والثقافيّة المؤثّرة في فنّه، أكثر ممّا تُعنَى بالنص الأدبي الذي كتبه صاحبه في لحظة زخم فأفرغه على قرطاس؛ فأخرجه بذلك إلى الوجود في صورة نظام لغويّ مسطور بعد أن كان عدَماً قابعاً في غَيَابَات العدَم:- ما نراه من هدْرٍ للوقت في الاشتغال بشرح نصوص أدبيّة دون تحليلها، أو التكلّف في جمْعها مكدّسةً كالبضاعة المشوَّشة في كتاب دون التعمّق في «مُدَارَسَتِها» على حدّ تعبير ابن خلدون، وجَنْيِ ما فيها من ثمار، واشْتِيَار ما فيها من رحيق الكلام. ولا تبرح جهود من هذا القبيل تنفق، هدْراً، في بعض بلدان المشرق العربيّ ومغربه. ولو أنّ هذا الأمر لم يكن يعني إلاّ دارسين غير جامعيّين لكان الْخَطْبُ أهون، والجَلَلُ أخفّ؛ ولكنّ تلك الإجراءات التراثيّة العتيقة يتزعّمها طائفة من الأساتذة الجامعيّين، هنا وهناك.

إنّ التجميع والتكديس منهج تعليميّ عقيم، وهو إن حُمِد في مرحلة من التعليم، أو في ردح معيّن من الزمن، فلن يكون إلاّ مذموماً في مرحلة أخرى منه. إنّ المدار، في المنظور العصريّ، على الدراسة العموديّة المنهجِ لا على الجمع، وعلى الملاحظة الدّقيقة لا على الشرح التعليميّ، الأُفُقيّ المنهج، وعلى اختراق أسرار النص الأدبيّ والتحكّم في خفاياه النّادّة، ومكامنه الْمُعْتاصة، لتغتدي باديةً للقارئ، مُكْتَشِفَةً للمتلقّي.

وهذه محاولة بسيطة متعثرة، قد تكون أدنى إلى القصور منها إلى البراعة؛ وقد تكون أقرب إلى النقص منها إلى الكمال، وقد تكون أقربَ إلى

الإخلال منها إلى الاستيعاب: رأينا أن نُذيعها بين الجامعيّين، وغير الجامعيّين أيضاً، لعلّها أن تؤزّ منهم النفوس فيَرَوْا النصّ الأدبيّ عالَماً ضخماً دون حدود، ومفهوماً معقّداً دون تدقيق، ولذلك قد يستغرق تحليل نصّ قصير سِفْراً ضخماً، دون أن يوفيه، على الرغم من ذلك، حقّه من السَّعَة والشمول. ذلك بأنّ النص الأدبيّ جوهر قائم بذاته، فالدراسات متعدّدة وهو واحدٌ، والتحليلات متغيّرة وهو ثابت...

ولقد ظَلْنا زمناً متطاولاً نتعامل مع النصّ بالقراءة والتحليل، وكنّا نكتب عن مفهومه شيئاً قليلاً من الأفكار في كلّ مقدّمة كنّا نكتبها لتحليل نصّ من النصوص التي همّنا بتجشُّمِ العَناءِ في تحليلها وقد قاربت العشرةَ النصوص؛ وكان بعض الصّديق، في جامعة وهران خصوصاً، كثيراً ما يُغْرُونني بكتابة كتاب في النظريّة بعد أن كادت التطبيقات على النصوص تجاوز طورَها من الاهتمام. وكنت لا أني أسوّف وأمنّي، وأماطل وأطاول، وإن كنت أثناء ذلك أجمع بعض الأفكار، من هنا وهناك، من كتب النظريّة العامّة للنصّ الأدبيّ وما له به صلةٌ من الصّلات، إلى أن اسطرّت العزيمة على النهوض بهذا العمل الذي هو فصولٌ ثمانيةٌ: كلّ فصل يتناول قضيّة أو جملة من القضايا المركزية المتمحّضة لنظريّة النصّ الأدبي. فعسى أن نكون قد وُفّقْنا إلى إضافة شيء إلى المكتبة العربيّة بنشر هذه الفصول التي ربما تكون ألفلحتْ في إثارة عدد من الأسئلة المعرفيّة...

وهران، في فاتح شوال 1426

2 نوفمبر (تشرين الثاني) 2005

عبد الملك مرتـــاض

الفصل الأوّل

نظرية – نص – ادب
(تأصيل لماهيّة المفاهيم)

فكّرنا طويلاً قبل الإقدام على كتابة هذا الفصل وإدراجه في هذا الكتاب الذي موضوعُه «نظرية النصّ الأدبيّ». وعلى الرغم مما يبدو من وضوح هذه المفاهيم الثلاثة في الذهن لدى الناس، إلاّ أنّ البحث في ماهيتها قد يكون مفيداً من الوجهة المعرفيّة؛ فإن لم يكن ذلك، فعلى الأقلّ من الوجهة التعليميّة الخالصة؛ وذلك بمتابعة هذه المفاهيم الثلاثة، تاريخيّاً ومعرفيّاً، في الثقافتين العربيّة والأجنبيّة لِمَوْقعتها في معجم المفاهيم النقديّة واللّسانيّاتيّة والسِّيمَائيّة المعاصرة. بل رأينا أن يكون هذا الفصلُ هو الأوّلَ من بين فصول الكتاب، بعد المقدّمة؛ ذلك بأنّه هو معالَجةٌ لهذه المفاهيم الثلاثة التي تكوّن عنوان هذا الكتاب وخلفيّات مادّته المعرفيّة أيضاً. ولذلك لم نرَ سبيلاً لاستقامة مادّة هذا الكتاب دون إدراج مثل هذا الفصل فيه. غير أنّنا ارتأينا، في هذا المستوى من الاشتغال بتأصيل المفاهيم النقديّة أن نعقد فقرة نتحدّث فيها عن إشكاليّة المصطلح وصناعته في حدّ ذاته في اللّغة العربيّة، قبل المضيّ إلى مناقشة المفاهيم الثلاثة التي تكوّن عصب فصول هذا الكتاب.

صناعة المصطلح في العربيّة:

ونحن نتحدّث عن إشكاليّة المصطلح ارتأينا أن نعقد له فقرة في صدر هذا الفصل لارتباطه بالموقف، وصِلته بالمناسبة. إنّ المصطلح: مفهوم آتٍ في أصله من تركيب (ص ل ح) الدّالّ في عموم معناه على الصّلاح، أي على ما فيه المنفعة للنّاس في الحياة. غير أنّه فات المعجميّين العرب القدماء أن يتناولوه بما هو مستعمَلٌ عليه اليوم، فابن منظور لم يتناوله بالمفهوم العلميّ[7] من حيث لامسه الزمخشري قليلاً[8]، ولم يقلْ عنه شيئاً لا صاحب الصحاح، ولا صاحب القاموس. وإنّما ذُكِر معنى «الاصطلاح» في المعاجم العربيّة القديمة بمعنى الصلح بين اثنين أو جماعة. وذكره المعجم الوسيط فعرّفه بأنّه «اتّفاق طائفةٍ على شيء مخصوص، ولكلّ علمٍ اصطلاحاته».[9]

وأمّا المعاجم والموسوعات وكتب الفلسفة الغربيّة فقد عُنِيتْ عناية شديدةً بهذا المفهوم؛ فمن ذلك ما يعرّفه به أندري لالاند (André Lalande) من أنّه مفهوم يتمحّض لدراسة الألفاظ التقنيّة المنصرفة إلى علْم من العلوم، أو فنّ من الفنون، أو حقل من الحقول المعرفيّة[10]. ويُعرّف المصطلحَ معجمُ روبير بأنّه لفظ خاصّ يُستعمَل في حقل من المعرفة، أو في حقل حِرَفيّ؛ أو هو مجموعة من الألفاظ التقنيّة المنتمية إلى علْم ما، أو فنّ ما[11]. ويتكوّن هذا المفهوم في اللّغات الغربيّة بعامّة من عنصرين اثنين؛ وذلك كما يمثُل في اللّغتين

7- ينظر ابن منظور، لسان العرب، صلح.

8- ينظر الزمخشري، أساس البلاغة، صلح.

9- المعجم الوسيط، صلح.

10- André Lalande, Dictionnaire de philosophie ; Petit Larousse, terminologie.

11- Paul Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, terminologie.

الفرنسيّة والإنجليزيّة: «Terminologie, Terminology». ولقد جاء هذا المصطلح مركّباً من عنصرين اثنين، كما هو معروف، من «Terme»، وهو الذي جاء من اللّفظ اللاّتينيّ «Terminus» والذي معناه الحدّ؛ مضافاً إليه اللاّحقةُ الإغريقيّة المعروفة «Logos» الواردةُ بمعنى العِلْم. فكأنّه يعني في اللّغات الأوربيّة بعامّةٍ عِلْمَ الحدّ؛ أي العلم الذي يستطيع وضْعَ الحدود للمفاهيم.

ذلك، ولم يُصطنع المصطلحُ بمعنى الدّلالة المعرفيّة للمفهوم، في اللّغة الفرنسيّة، مثلاً، إلاّ في عام 1801 على يد الكاتب الفرنسيّ لويس سيباستيان مرسيي (Louis Sébastien Mercier, 1740-1814)[12] لما يدلّ على أنّ استعماله بالمفهوم الحديث يعدّ متأخراً نسبيّاً.

فكأنّ المصطلح في أصله يعني اتّفاق أناس على تخصيص لفظ ما، لحقل معرفيّ ما، يليق بالدّلالة التي يودّون الاتّجاهَ إليها من أجل ثمرة يجتنونها، ومصلحة يرتفقون بها، وأصول معرفة يتدارسونها، خِلافَ ذلك الاستعمال. فكأنّ الاصطلاح أو المصطلح لهذا المفهوم في اللّغة العربيّة، يعني الاتّفاق، أو المُوَاضَعَة. ونلاحظ أنّ مفهوم المصطلح، في اللّغة العربيّة، لا يطابق مفهوم المصطلح في اللّغات الأوربيّة من حيث الاشتقاقُ والمعنى؛ ولكنّه يطابقه من حيث الوظيفةُ والدّلالة؛ فهي العربيّة مشتقّ من المصلحة لنزوعه إلى تحقيق منفعة، في حين أنّه في اللّغات الغربيّة مشتقّ من الحدّ لنزوعه إلى تحديد المفاهيم.

---

12 –Ibid.

وقد يكون المصطلح موروثاً منحدِراً من الاستعمال العامّ للّغة كما يمثل ذلك في مصطلحات علماء اللّغة وعلماء الحديث معاً؛ وهو: «الرّاوية»، وهو المفهوم الذي كان يطلق في أصله على الجَمل الذي يُستَقى عليه الماء. ولَمّا كان الرّاوية، في أصله، محمّلاً بالماء الذي هو رمز للمنفعة والخصب والنّماء والحياة؛ فقد قاسُوا حامل العلم على حامل الماء لثبوت العَلاقة، ثمّ أطلقوا عليه الإطلاقَ نفسَه. كما قد يكون المصطلحُ مستعاراً أو منقولاً من لغة أخرى؛ ويُنقل في مثل هذه الحال، في الغالب، بنصّه حرفيّاً، أو بتغيير طفيف في البناء أو الصّوت: كما يمثل ذلك في مصطلح «التلفون»، و«التلفزيون»، و«الرّاديو»، و«الفاكس»، و«الإنترنة».[13]

والحقّ أنّ كلّ اللّغات الحيّة مُقيَّضٌ لها أن تُعطِيَ وتأخذَ في الوقت ذاته في مجال المصطلح؛ فهناك تضافرٌ كبير الإثمارِ بين اللّغات الإنسانيّة، الحيّة، على اختلافها. فالعربيّة أعطت اللّغات الإنسانيّة من المصطلحات الآلاف[14] كاللّغة العبريّة التي تدين في جميع مصطلحات نحوها للّغة العربيّة باعتراف العلماء اليهود أنفسِهم دَيْنُونةً مطلقة[15]. ولقد ثبت أنّ ثلاثمائة لغة في العالم كانت تتخذ الحروف العربيّة أبجديّة لها، وخصوصاً في إفريقيا وآسيا حين

13- لقد عرّبناها تحت مصطلح «المُماتِلة». وسنعرض بتفصيل لذلك لاحقاً.
14- تراجع للمستشرقة الألمانيّة سيغريد هونكي في كتابها «شمس الله تسطع على الغرب» (ترجم الكتاب في لبنان تحت عنوان: «شمس العرب تسطع على الغرب». ونحن أخذنا العنوان من الترجمة الفرنسيّة التي تبدو أوثق وهي باللّغة الفرنسيّة: «Le soleil d'Allah brille sur l'occident».
15- لقد ذكر لي ذلك أحد الأساتذة اليهود الفرنسيين – وهو من أصل مغربيّ (من مدينة مكناس)-، وأكّده في محاضرة ألقاها في الندوة العالميّة التي انعقدت – وقد كنتُ العربيّ الوحيد الذي حضرها- تحت عنوان: «الموروث الثقافيّ العربيّ في أوروبا»، وذلك عام أربعة وتسعين وتسعمائة وألف بجامعة ستراسبورغ للعلوم الإنسانيّة، بفرنسا.

كان التاريخ تاريخاً، والعرب عرباً؛ وذلك على الرّغم من أنّ هذا العدد تقلّص على عهدنا هذا إلى زهاء خمسٍ وثلاثين لغةً فقط!

وأيّاً ما يكن الشأن، فلا يُخجِلُ، اليومَ، العربيةَ أن تأخذَ هي أيضاً من بعض اللّغات العالميّة الكبيرة لإثراء جهازها المصطلحاتيّ، ولقد كانت هي أمدّتْها، حين كانت حضارتُها زاهية، ببعضٍ من هذه المصطلحات عبر قريب من عشرة قرون.

ونلاحظ، في هذا السّياق، أنّ كلّ حقل من الحقول المعرفيّة يصطنع مصطلحاته الخالصة له، الموقوفة عليه؛ وذلك مثل التخصّصات العلميّة، والحِرَف، والصّناعات، والفنون على اختلافها. وتزداد اللّغة سَعةً وثراءً كلّما هُيِّئتْ لاستقبال عِلْم جديد؛ فالمصطلحات السّينمائيّة، ومصطلحات كثيرٍ من الفنون والعلوم الجديدة مثل الطّيران، وصناعة السّيارات، والإعلام الآليّ، والصّناعات النفطيّة، وأنواع الرياضة، لم يكن لها وجود يُذْكر في القرن التاسع عشر، مثلاً. في حينَ لم يكن الناس يعرفون كبير شيء ممّا يعرفونه الآن من المصطلحات المستخدَمة في مجال الصّناعة الإعلاميّة بأشكالها المختلفة. ويتبيّن لنا من بعض هذا أنّ أيّة لغة قابلة للتّطوّر إذا كان الناطقون بها، من أهلها، قادرين على إثراء المعرفة، وتطوير حقول العلم.

ولقد كان أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ اهتدى إلى التدبير في هذه المسألة منذ اثني عشر قرناً حين لاحظ أنّ لكلّ قومٍ ألفاظاً حَظِيَتْ لديهم فتراهم يردّدونها بأعيانها في استعمالاتهم[16]؛ وهو ما يُعرف اليوم باللّغة

16- الجاحظ، الحيوان، 3، 366.

الوظيفيّة[17] بحيث تجد أهل كلّ حرفة يصطنعون مصطلحاتٍ موقوفةً عليهم: تتّخذ دلالاتُها معانيَ غيرَ المعاني العامّة إن وُجدت؛ وإلاّ فإنّهم قد يصطنعون لغة (بمعنى «مصطلحات»، هنا) لا توجد في الاستعمال المعجميّ العامّ.

ذلك، وإنّ أكثر اللّغاتِ تطوّراً في العالَم هي أقدرُها على إيجاد المصطلح اللاّئق للمعاني الحضاريّة الجديدة، والمستكشفات الطّارئة في كلّ حقول المعرفة. واللّغة القادرة على إيجاد المصطلحات المتمحّضة للحياة المحلّيّة، والعادات والتّقاليد الفولكلوريّة كإيجاد آلاف المصطلحات للمرتفقات الحضاريّة القديمة، الّتي نعدّها نحن اليوم بدائيّة، ولكنّها كانت على عهدها مصطلحات تقنيّة لكلّ المُسمّيات الّتي كان العرب القدماء يستعملونها في حياتهم اليوميّة، قد تكون من حيث المبدأ، وعلى مستويات متفاوتة من الكفاءة، قادرةً على ابتكار أدقّ المصطلحات وأكثرِها تعقُّداً واغتياصاً في حقول المعرفة؛ سواء علينا أكان ذلك متمحّضاً للعلوم الإنسانيّة ومَفْهَمَةِ المعرفة فيها، أم متمحّضاً للعلوم الدّقيقة وتذليل المصطلح اللاّئق بكلّ الوظائف التّقنيّة، وحركة الآلات الصّناعيّة وتضافرها فيما بينها لإنجاز وظيفة محرّكٍ أو آلة أو جهاز لدى نهاية الأمر.

والذي ينظر في العربيّة كيف كانت أيّام الجاهليّة الأولى، ثمّ كيف أصبحت في العهد الإسلاميّ، ثمّ في العهود اللاّحقة، ويقارن التّطوّر الكبير الذي أصابها في تلك الأطوار الّتي اعتورَتْها؛ وكيف انتقلت معانيها من

17- النّسبة النّحويّة الصّحيحة إلى هذا الحرف "وَظَفِيّ" (مثل مدنيّ، مدَنيّ)؛ ولكنّنا جارينا الاستعمال الشّائع في العربيّة المعاصرة.

الدلالة المحسوسة إلى الدلالة المجرّدة بشكل مثير، يتبيّن له أنّ هذه اللّغة لم تكنْ لتكونَ لغة الشّعر فحسْب، كما يتّهمها بعض الذين يناصبونها العداوة والبغضاءَ، ولكنّها كانت لتكون، إلى ذلك، لغةَ فكْرٍ وحضارة وتكنولوجيا. فلقد جدّ في هذه اللّغة، منذ ظهور الإسلام إلى نهاية القرن الثامن للهجرة، آلافُ المصطلحات؛ ذلك بأنّا نجد رُواةَ اللّغة يُنْشِئون مصطلحاتهم من عامّة الاستعمال اللّغويّ، ولم يأتِ رُواةُ الحديث النّبويّ الشّريف، وعلماء النّحو، وعلماء الأصول، وعلماء البلاغة إلاّ بعض ذلك. وكان ذلك كلّه قبل أن يصل إلى العربيّة الفلاسفةُ والبياطرة والأطبّاءُ والرّياضيّاتيّون والفَلَكيّون والكيميائيّون والموسيقيّون والحِرَفيّون وسَوَاؤهم؛ فإذا كلُّ فريقٍ من هؤلاء يضع لحقله المعرفيّ مصطلحات يردّدها أو يُحَاجُّ بها... ولم نعثر على أثر، في تاريخ الثقافة العربيّة، لشكاية واحدة مكتوبة أو مرويّة، عن صعوبة ما ساورت سبيلَ العلماء العرب في إيجاد مصطلحات من لغتهم لحقول تخصّصاتهم؛ ابتداءً من تعريب الدّواوين الذي قام به صالح بن عبد الرّحمن كاتب الحجّاج بن يوسف الثقفيّ، وصاحب دواوين العراق[18]، إلى اختراعات الخوارزمي، وجابر، والكِنديّ، واستكشافات ابن الهيثم، وعجائبيّات الطّبيب بختيشوع، وسَوَاءِ ذلك ممّا ليس هذا مكانَ تفصيلِ القِيلِ فيه..

ولا يقال إلاّ نحو ذلك في شأن العربيّة لو قارنّا بين حالها في بداية القرن العشرين فقط، مثلاً، وكيف كانت ركيكة ضعيفة إلى حدّ بعيد حتّى على مستوى النّسْج الأدبيّ، وعاجزة عن استيعاب مصطلحات العلوم بشكل

18- أبو العبّاس المبرّد، الكامل في اللّغة والأدب، ا. 359. هذا، ويقال: إنّ صالح بن عبد الرّحمن كان يرى رأي الخوارج ويتكتّم عليه. وقد قتله بنو أميّة.

يدعو إلى الرّثاء؛ وبين حالها لدى بداية القرن الواحد والعشرين وكيف اغتدت رشيقة صقيلة، وفتيّةً حيّةً. وكلّ هذا التطوّر الذي أصابها إنّما كان بفضل جهود العلماء، ومؤسّسات التعليم على اختلاف مراحلها وأنظمتها، ومعها دور النشر، ووسائل الإعلام الرّصينة على تباين قنواتها... وببعض ذلك أمست العربيّة على ما نعرفها عليه في الوقت الرّاهن: رشيقةً مصقولة، وحيّةً متحفّزة، يُحسِنَ مستعملُها، المتحكّم فيها، على أنّها لغة في ريعان الشّباب؛ وكأنّ الزّمن المتطاول الذي مرّ عليها لم ينَلْ منها شيئاً، بل كأنّه لم يَزِدْها إلاّ جِدّةً وصَقْلاً؛ وذلك بفضل ما جدّدتْ من إهابها، ولضَّرَتْ من شبابها.

في حين لا نزال نحن اليوم نضجّ بالْمُعاناة والشّكَايَا، ونُنادي بالويلات والبَلايَا، وذلك أمام تكاسلنا وتقصيرنا، في حقّ التحصيل اللّغويّ، من عجز هذه العربيّة عن أن تَسَعَ مصطلحات العلوم والفنون والتكنولوجيا والمعلوماتيّة على العهد الرّاهن، فنُؤْثِرَ أن ننقلَ هذه المصطلحات جاهزةً معلّبةً مقرْطَسةً من أهل الغرب؛ كما نؤثر أن نستهلك ما يَرِدُ علينا معلّباً مقرْطَساً من بضائعِ أهلِ الغرب أيضاً التّشطين العاملين، دون أن نفكّر، أو نكاد نفكّر، في أن نصنع، نحن أيضاً، مثلما يصنعون.

ولقد نظرنا في هذا الأمر طويلاً، وقلّبناه على جملة أوجُه فتبيّن لنا بعد أَنَة أنّ سبب هذه المحنة اللّغويّة، على عهدنا الرّاهن، يعود، في الغالب، إلى أنّ العلماء الذين يشتغلون بحقول العلوم مثل الهندسة والرّياضيّات والطّبّ والصّيدلة والإعلام الآليّ وسائر الحقول التكنولوجيّة التي نراها، والتي قد تكون في نفسها حقّاً كذلك، متناهيةَ التعقيد: لا يعرفون العربيّة العالية التي تمكّنهم من

إيجاد مُقابلات عربيّة سليمة لوظائف الآلاتِ والأجهزة التي يتعاملون معها جملة أو تفصيلاً. ولَمّا لم يُتَحْ لهم أن يتلقَّوا تكوينهم العاليَ بالعربيّة السّليمة، ولَمّا كانوا قاصرين، أو متقاصرين، في التعامل مع هذه العربيّة باحترافيّة كاملة نتيجة لذلك، فقد وُسْوِسَ لهم أنّها عاجزة عن سَعَة تلكَ المعاني التكنولوجيّة اليوميّة التي يتعاملون معها في مُختبَراتهم وفي بحوثهم التي يكتبون، وفي مُحاضراتهم التي يُلقُون، فوقعوا في اليأس واستراحوا؛ في حينَ أنَّ الحقيقةَ هي أنّهم هم العاجزون!

وأمّا الذين يعرفون العربيّة في العالم العربيّ، معرفة عالية، فهم أساساً أساتذة اللّغة العربيّة وآدابُها، أو قل طائفة منهم على الأقلّ حتّى نكون في قولنا صادقين؛ وأمثال هؤلاء لا يستطيعون إيجاد مصطلحات لوظائف آلاتٍ لا يتعاملون معها، ويجهلون أسرار ارتباطها، وعِلّيّات عَلاقات بعضِها ببعض؛ فكيف نطالبهم بما لا يجوز!؟

وبين هاتين المفارقتين ضاعت العربيّة. وفي الحالين الاثنتين ليست المنظومات التربويّةُ بريئةً ممّا وقع للعربيّة من سوء الطّالع، وتخلّف عن بعض الرّكْب الخابط.

وكان من الأوْلى تضافر جهود هؤلاء وأولئك، على صعيد واحد، وفي هيئة واحدة كأن تكون مجامع اللّغة العربيّة أو مراكز البحث، من أجل ترقية العربيّة وجعلها تتواكب مع كلّ المستجدّات والحاجات التكنولوجيّة. وحبّذا لو سُجّلتْ مشاريعُ بحثٍ لترقية العربيّة يشترك فيها المشارقة والمغاربة ويموّلها أحد الأسخياء العرب، في غياب الهيئات العربيّة الرسميّة واشتغالها بمرتّبات موظّفيها العالية، حتّى كأنّها لم توضَعْ إلاّ للارتزاق!...

وعلى أنّ هناك، بنعمة الله، استثناءات في كفاءات عربيّة نصادفُ هنا وهناك: تتمثّل في علماءَ يجمعون بين إتقان العربيّة بالإضافة إلى التمكّن من الإلمام الدّقيق بتخصّصهم المعرفيّ. وعلى أمثال هؤلاء يُعلّقُ الأملُ في تطوير العربيّة.

ولقد ابتكر العلماء عدّة تقنيات استعماليّة لتطوير المصطلح العلميّ، وتيسير الاهتداء إلى إنشائه؛ ومن ذلك:

1. استعمال «اللاّحقة العلميّة» التي كانوا يُطلقون عليها «الياء الصّناعيّة». وهذه التقنيّة لم تكن موجودةً في العربيّة لا على عهد الجاهليّة، ولا في أوّل الإسلام؛ ولكنّها جاءت من توليد العلماء للدّلالة على المذهبيّة، والنّزعة مثل قولهم: «النّظريّة» الآتية من النّظر.

2. ومن ذلك استعمالُهم بناء «فَعْلَلة» للدّلالة على جملة من المعاني الجديدة مثل «تلفزة». وربما قالوا أيضاً: «تلْفَنَ» فيكون المصدر هو «التّلْفَنة» (وإن كان هذا المصدر لا يُستعمل في اللّغة العربيّة المعاصرة، وهو من أصل أجنبيّ على كلّ حال)؛ كما قالوا: «خصْخَص» إذا حوّل التخطيط السّياسيّ النّظام الاقتصاديّ من القطاع العامّ إلى القطاع الخاصّ؛ وهي فصيحة عالية، على الرّغم من عدم وجودها في المعاجم العربيّة فيما يوجد بين يدينا منها على الأقلّ، لأنّها مَقيسة على بناء «حَصْحص» الحقُّ، وحصحص الشّيء في الشّيء، إذا تمكّن فيه. والعوامّ يطلقون على هذا المفهوم «الخوْصَصَة»، ولا صلة له ولأمثاله («الْجوْسَسة» مثلاً)، بالعربيّة...

3. ومن الاستعمالات الجديدة الفصيحة السّليمة لترقية العربيّة المعاصرة بناء «فاعول» الذي يشيع في العربيّة القديمة مثل الفاروق، والجاثوم، والباروك[19]؛ فبنَوا عليه فقالوا: صاروخ، وناسوخ (فاكس)، وحاسوب. ومن النّاس من يطلق على هذا الجهاز العجيب مجرّد مصطلح «حاسب»؛ مع أنّ هذا البناء لا مبالغة فيه؛ فهل حقّاً جهاز «الحاسوب» هو مجرّد حاسب!؟ (ويجب، هنا، مراعاة الوظيفة التقنيّة التي تؤدّيها الآلة لاستعمال مصطلح لائق بطاقة وظيفتها حقّا؛ ولو خُيِّرْتُ أنا في تسميته لكنت أطلقت عليه «الذّاكور» لسَعة الذاكرة التي يحتويها، ولتذكّره كلّ ما يخزّن فيه من معلومات...).

ونلاحظ أنّ معظم الاستعمالات الاصطلاحيّة تؤخذ غالباً من اللّغة العامّة المستعمَلة، ثمّ تحمَّل بدلالة جديدة تخرج بها عن نطاق الاستعمال الجاري كما يصادفنا ذلك في مصطلحات الإعلام الآليّ: قُرص، واستكشاف، وحقل، ورمز، وصورة، وحفظ، وفتح، وإلغاء، وإغلاق وملفّ، وتحرير، وتنسيق... فمثل هذه المصطلحات هي في أصلها المعجميّ ألفاظٌ ذات دلالات أخراة؛ فانتقلت الدّلالة من عامّ إلى خاصّ...

ولعلّ الصّعوبة التي تساور سبيل إيجاد مصطلحات جديدة في العربيّة:

1. إنّ النّاس، في عامّتهم، غيرُ متضلّعين في العربيّة القديمة التي كثيرٌ من معانيها يصلح لأن يُحيّى، ويستعملَ في معانٍ عربيّة جديدة (كما نجد ذلك في أمر

19- يمكن في عربيّة «الكابوس» بالمعنى الشّائع في العربيّة المعاصرة ترجمة للّفظ الفرنسيّ «Cauchemar»، ومن الأفضل أن نستعمل في اللّغة الأدبيّة على الأقلّ «الجاثوم» أو «الباروك»؛ وإن كنّا نميل إلى سلامة لفظ الكابوس بناء على معاني القوّة والصّلابة التي يؤدّيها في الدّلالة الفصحى العربيّة.

الحافلة، والسيّارة والقطار، وهلمّ جرّا...)، بدلاً من الاستقاء من اللّغات الأوروبيّة التي تستقي، هي أيضا، من الإغريقيّة القديمة، واللاّتينيّة المنقرضة.

2. إنّ المضيّ في نحت المصطلح في اللّغة العربيّة، من الرباعيّ والخماسيّ فقط، كثيراً ما يُفضي إلى عرقلة علميّة أكيدة؛ ذلك بأنّ الغربيّين قد يبلغون بمصطلحاتهم العلميّة والفلسفيّة واللّسانياتيّة وسَوائها في الطّول إلى ثلاثة عشر حرفاً كما في الفرنسيّة، وإلى خمسة عشر حرفاً أو أكثر كما في الألمانيّة؛ وذلك على أساس أنّهم يركّبون المصطلح الواحد في الغالب من معنيين اثنين؛ في حينَ لا نعمدُ نحن إلى تركيبه، في السّلوك المعاصر، ولكنْ إلى استعمال الوصف، فيغتدي المصطلح مركّباً من لفظين اثنين (أو قل من صفة وموصوف) مثل قولهم: «التحليل النفسيّ». وهذا أمر غير مقبول في صناعة المصطلح. وإذا أصررنا على التردّد في تطويل المصطلحات العلميّة الجديدة بتقديمها في لفظ واحد كجميع المصطلحات في كلّ اللّغات الحيّة؛ فإنّ العربيّة توشك أن تظلّ تكابد هذا النقص. إنّ كثيراً من المصطلحات العلميّة الجديدة ننقلها بجملة من الكلام، وفي أحسن الأحوال بصفة وموصوف، أو مضاف ومضاف إليه، وإنّما المصطلح يجب أن يكون لفظاً واحداً متّصلاً بسيطاً أو مركّباً، لا جملة من الكلام.

وحجّتنا في ذلك، أوّلاً، أنّه لم يَعُدْ هناك عربيّ واحد على الأرض ينطق العربيّة على السّليقة التي كان الأجداد في الجزيرة ينطقونها عليها إلى نهاية القرن الثالث للهجرة على أقصى تقدير؛ وأنّ كلّ الذين يصطنعون المصطلح هم من العلماء؛ فأين التخوّف؟ ولِمَ التردّد؟ إنّ اللّغة العلميّة بدون الاتّحاد إلى

التركيب المزجيّ والنحت وسَواهما من وسائل الصّياغة العربيّة،وأدوات التوسعة اللّغويّة؛ فإنّ تطوّرها سيظلّ في مجال العلوم والتكنولوجيا محدوداً جدّاً.

ثمّ حجّتنا في ذلك، آخراً، أنّ اللّغة العربيّة لا ترفض أن يكون في ألفاظها تسعة حروف مثل قولهم: «الْمُسْتَشْزَرات»، مع أنّ هذا اللّفظ العربيّ القديم الذي ذكره امرؤ القيس في معلّقته ليس مصطلحا في أصله، ولكنّه لفظ من الاستعمال العامّ...

وأيّاً ما يكن الشأن، فإنّا لا ننكر الجهود الشاقّة التي لم يبرح العلماء العرب يبذلونها، في مختلف حقول المعرفة، من أجل تطوير اللّغة العربيّة وإيجاد مصطلحات لائقة لِمَعانٍ جديدة فيها. غير أنّ كلّ ذلك لا يزال مفتقراً إلى جهود إضافيّة مُمَنْهَجة غير اعتباطيّة، ومتضافرة غير مشتّتة، ومستمرّة غير منقطعة، إذا شئنا أن يكون للعربيّة شأن في المستقبل، كما كان لها شأن في الماضي.

ذلك، وقد نكون، نحن العربَ، من أقلّ الأمم حُفُولاً وعناية بالتثبّت في اصطناع المصطلحات، وما يعتور دلالتها من تطوّر مستمر، وما يسبق نشوءَها من خلفيّات معرفيّة؛ وهو أمر جعل لغتنا النقديّة المعاصرة تَظْلَعُ، وهي تتناول الأكداس المكدّسة من هذه المفاهيم الجديدة التي تتدفّق علينا من الغرب كالسيل، أو حتّى المفاهيم القديمة التي اتّخذت لها رداء الحداثة، فتطوّرتْ وتغيّرتْ، ونحن نتابعها وكأنّنا نلهث وراءها.

والسّوْأةُ السّوْآى، أنّ بعض المفاهيم راجت وتطوّرتْ بين الكتّاب العرب في غياب المعاجم العربيّة المعاصرة، القاصرة، التي نلفيها كثيرة التردّد في التعامل

مع هذه المفاهيم النقديّة الجديدة من حيث نجد المعاجم، والموسوعات، الأجنبيّة تُوليها عناية شديدة، إذا استعملها كتّاب محققون موفّقون.

ولكنْ لماذا مقاربةُ هذه المفاهيم الثلاثة (نظرية- نصّ- أدبيّ)؟ لقد قلنا: إنّ هذا الكتاب يقوم على هذه الثلاثةِ المفاهيمِ الكبرى في عامّة فصوله، وعلى وضوحها النسبيّ فلا مناص من مقاربتها بالبحث والتحليل والمقارنة؛ لأنّ أجدر النّاس بالخطأ، وأكثرَهم تعرُّضاً للزلل، وأوقعَهم في العَمَهِ والسُّمود، قد يكون هو ذلك الذي يَعُدّ كلّ شيء واضحاً سهلاً. وتلك سيرة قد تجعله يحوم ولا يقع، ويتوهّم ولا يتحقّق. فما شأن، إذن، هذه المفاهيم الثلاثة الآنفة الذّكْر؟ وما الأطوار التي درجتْ عليها في مسارها حتى وصلت إلى ما وصلت إليه اليوم من الدلالة المعرفيّة، بعد الانتقال من مجرّد الاستعمال المعجميّ البسيط إلى مستوى الْحُمولة المفهوميّة؟ وما شأنها في التراث؟ وما خَطْبها في الحداثة؟... وهل هي من الوضوح والدّقّة في الأذهان على النّحو الذي يُخالُ؟ أو بل هي إشكاليّاتٌ شديدة التعقيد، كثيرة التعاريج؟ ذاك ما سنحاول الخوض فيه فيما يلي.

أولاً- بحث في مفهوم «نظريّة»:

إنّ مفهوم «نظريّة» (Théorie, Theory) مصطلح مشترك بين العلوم جميعاً؛ فهو من المصطلحات التي تشيع في كلّ العلوم، وهو مفتاح المفاهيم التي تروج فيها، وأداة صارمة لجِمَاع قواعدها وأصولها.

وقد يُعَدّ مفهوم «نظريّة» من المفاهيم الجديدة في الفلسفة الحديثة، وخصوصاً في اللّغة العربيّة حيث كان العرب عرفوا، أوّلَ الأمر، فيما يبدو، معادل هذا المفهوم تحت مصطلح «النّظر» بمعنى «الفكر الذي يُطلبُ به علم أو غلبة ظنّ»،[20] لا النظريّة بمفهومها العلميّ الفلسفيّ المعاصر. ويبدو أنّ مصطلح «نظريّة» جاء من «النّظر»، بإضافة ياء النزعة (أو الياء الصناعيّة باصطلاح النحاة العرب). وقد حاولنا نحن أن نتابع استعمال هذا المفهوم عبر جملة من الكتب والآثار فوجدناه يتخذ له معانيَ مختلفةً، ولكنها على ذلك متقاربة. ونعرض الآن لجملة من هذه الاستعمالات.

أوّلها: نصّ قرآني وهو قوله تعالى: ﴿ثُمَّ نَظَرَ، ثُمّ عَبَسَ وَبَسَرَ﴾[21] فقد ذهب بعض المفسرين إلى عقليّة المعنى للنّظر في هذه الآية، لا إلى بصريّته. ومن أولئك ابنُ كثير الذي ذهب إلى أنّ معنى «نظر»، في الآية، يعني إعادة النظر والتّروّي.[22] وإلى بعض ذلك ذهب الزمخشريّ أيضاً في تأويل «نظر»، في الآية، إذ قرّر، بعد أن كان فسّره بالمعنى البصريّ الظاهر، أنّ المتحدَّث عنه في بعض هذه الآيات: «فكّر ما يقوله؛ ثمّ نظر فيه، ثمّ عبس لَمّا ضاقت عليه

20- الباقلاني، في المعجم الفلسفي لجميل صليبا، 1. 475.
21- سورة المدثر، الآيتان: 21-22.
22- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، 7. 649.

الحيل ولم يدرِ ما يقول».[23] وأوضح الشيخ أنّ النظر في هذه الآية أولى له أن يُحمَل على ما قبله وهو التقدير. والتقدير هنا معنويّ؛ فيكون النظر، هو أيضاً، بمعنى التأمّل والتفكير.

وثالثها: نصوص كثيرة لأبي عثمان الجاحظ، ورد فيها النظر بمعنى التفكير والتأمّل والتدبّر والتثبّت، وما في حكم هذه المعاني التي تناقض الفعل الحركيّ المادّيّ كالضرب والركض والمشي ونحوها. وممّا عثرنا عليه من استعمالات الجاحظ قوله في كتاب المعلّمين: «ومتى أهمل النظرَ، لم تسرعْ إليه المعاني».[24] وواضح أنّ معنى «النظر» هنا واردٌ بمعنى التفكير والتأمّل، لا بمعنى الرؤية البصريّة المادّيّة.

وقد تكرر النظر بمعنى التفكير كثيراً في رسالة «المسائل والجوابات في المعرفة»[25]، وذلك بحكم أنّ الجاحظ كان بعرض تقرير أصول «نظريّة المعرفة» فاضطُرّ إلى تكرار هذا المصطلح في عدّة استعمالات متشابهة، وعبارات متقاربة؛ وهي في معظمها دالّة على التفكير كما في قوله: «وهل رأيتم أحداً اكتسب علماً قط، أو نظر في شيء إلاّ وأوّلُ نظره إنّما هو على أصل الاضطرار، لأنّ المفكّر لا يبلغ من جهله أن يستشهد الخفيّ، بل من شأن الناس أن يستدلّوا بالظاهر على الباطن، إذا أرادوا النظر والقياس؛ ثمّ هم بعد ذلك يُخطئون أو يصيبون».[26]

23- الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، وعيون الأقاويل، في وجوه التأويل، 4. 649.
24- الجاحظ، رسائله، تحقيق عبد السلام هارون، نشر الخانجي، القاهرة، ط.1، 1979، 3. 29.
25- م. س.، 4. ص.94 وما بعدها.
26- م. س.، 4. 54-55.

ووجدنا الجاحظ يَقْرِن كثيراً بين النظر والتفكير، كما كان جاء ذلك الاستعمال في القرآن العظيم[27] فيقول: «وهو لم ينظر، ولم يفكّر»[28]. ويقول: أيضاً متناصّاً مع النصّ القرآنيّ: «إنّه نظر، وفكّر»[29]، ثمّ يقول تارة أخرى: إنّه لم ينظر، ولم يفكّر».[30] وواضح أنّ «النظر» في استعمالات الجاحظ ورد بمعنى التفكير، أو ما سبقه، أو ما يحاوره، فهو أولجُ في مجاله، وأجرى في مُضْطَرَبه.

ونجد تركيب (ن ظ ر) يرِدُ كثيراً في الكتابات العربيّة القديمة، ولاسيّما فيما له صلة بالمعرفة وعلم الكلام، والمناظرات العلميّة، حيث نلفي هذا المصطلح يتواتر في مناظرة أوردها أبو حيّان التوحيدي، كانت وقعت بين أحد أعضاء «جمعيّة إخوان الصفا»، والحريري غلام ابن طرارة.[31]

كما كانت ثقافة المناظرة في القرن الرابع للهجرة جارية بين كبار المثقفين، ولعلّ من أشهر هذه المناظرات الأدبيّة إطلاقاً ما جرى بين أبي بكر الخوارزمي وأحمد بن الحسين الهمذاني (بديع الزمان) صاحب المقامات، فقد كتب عن هذه الحادثة الهمذاني نفسُه فقال: «(...) ما جرى بيننا وبين أبي بكر الخوارزمي من مُناظرةٍ مَرّةً، ومُنافَرةٍ أخرى».[32]

وعلى الرغم من تواتر هذا الاستعمال لهذا اللّفظ في الكتابات الفكريّة والعلميّة في التراث العربي الإسلاميّ، إلاّ أننا لم نصادف واحداً من المفكّرين

27- سورة المدّثّر، الآيات: 20-22.
28- الجاحظ م. م. س.، 4. 60.
29- م. س.
30- م. س.
31- ينظر أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، 2. 11 وما بعدها.
32- كشف البيان عن رسائل بديع الزمان، ص.28-29 نشر المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيّين، بيروت، 1890.

العرب القدماء، في حدود ما انتهى إليه علمنا، اهتدى إلى ابتكار مصطلح «نظريّة» بإضافة ياء النزعة (أو الياء الصناعيّة فيما يزعم النحاة العرب)، ليصبح لفظاً ذا دلالة اصطلاحيّة، وإنما كانوا، كما رأينا، يجتزئون باصطناع لفظ «النّظر»، دلالةً على هذا المعنى. وكثيراً ما كانوا يقرِنُونه بالعلم والفكر كمُظاهِرِه على أداء المعنى المعرفيّ لِمَا كانوا يعون تحميلَه إيّاه من معنى التعمّق. ولقد لاحظنا أنهم كثيراً ما كانوا يصطنعون مصطلح «النّظارة» كما نلاحظ ذلك في نصّ للجاحظ: «فيا أيها المتكلّم الْجَمَاعيّ، والمتفقّه السُّنّيّ، والنّظّارُ المعتزليّ»[33] لمعنىً يقترب من معنى «المنظّر» في اللّغة المعاصرة؛ إذ ليس «النّظّارُ» في الشيء (وربما يكون النّظّارُ أجلّ من المنظر وأفخم في السّمع) إلاّ كثير النظر، أي كثير التفكير والاستنتاج في المسائل العقليّة الخالصة، والفكريّة المحضَة؛ فهو كأنّه يقرّر نظريّات المعرفة ويقلّبها في أصولها العليا.

ونتيجة لاجتِزَاءِ المفكّرين العرب القدماء بمصطلَحَيْ «نظَر»، و«نُظّار» (أي ما يقابل في الاستعمال الحديث، تقريبا: «نظريّة»، و«منظّر») فإنّ مصطلح «نظريّة»، في حدود ما بلغناه من الاطِّلاع، ظلّ غائباً من المصطلحات النّقديّة والفلسفيّة والعلميّة في التراث العربيّ، كما سلفت الإشارة إلى بعض ذلك. غير أنّ استعمال المعادل لهذين المعنيين أمرٌ مشروع؛ فليس ضرورةً أن نُصادف هذا المصطلح بلفظه قائماً في التراث العربيّ لنستدلّ على وجوده فيه؛ وإنّما يمكن أن نجتزئ بمعادله كما رأينا.

33- الجاحظ، صناعة الكلام، في رسائل الجاحظ، 4. 243.

والحقّ أنّ هذا المصطلح لم يَرُجْ، في حقيقة الأمر، حتى في اللغات الأوربية الحيّة كالفرنسيّة مثلاً، إلاّ في أواخر القرن الخامس عشر للميلاد، وفي عام 1496 تحديداً.[34] وقد نقلته اللغات الأوربيّة الحديثة، خصوصاً الفرنسيّة والإنجليزيّة والإسبانيّة (Théorie، Theory، Teoría) من اللغة اللاّتينيّة (Theoria)، ويبدو أنّ اللاتينيّة نقلته عن الإغريقيّة (Theôrein). وكان هذا اللفظُ الإغريقيّ يعني لديهم الملاحظةَ والتأمّل.[35] ويبدو أنّ المفكّرين الإغريق كانوا يطلقونه على مجموعة من الملاحظات والتأمّلات التي كانت تشغلهم في التطلّع إلى معرفة طبيعة بعض الظواهر الكونيّة مثل ملاحظة حركة الكواكب، ولكنْ بعد أن كان علم الفَلك مجرّد وصفٍ وتأمّل وملاحظة، أي قبل أن يُصبح بناءً وحساباً دقيقاً للعلاقات الرياضيّاتيّة.[36]

والنظريّة، في المفاهيم الفلسفيّة الغربيّة، هي «مجموعة من الموضوعات القابلة للبرهنة، والقوانين المنتظمة التي تخضع للفحص التجريبيّ، وتكون غايتُها وضْعَ حقيقة لنظام علميّ»،[37] أي هي مجموعة متّسقة من الافتراضات التي تكون قابلةً للخضوع لنظام التحقيق والتدقيق.

إنّ الافتراض، والاتّساق (Cohérence)والتثبّت هي عبارات ذاتُ شأن في تعريف مفهوم «النظريّة»، وتنهض معياراً دقيقاً للتمييز بين ما هو، حقيقةً، نظريةٌ، وبين ما هو غيرُها،[38] أو هي، أخيراً، «قضيّة تثبتُ ببرهان».[39]

---

34 – Cf. (Grand) Robert, Théorie.

35 – Ibid.

36 – Cf. Didier, Dictionnaire de philosophie, Théorie.

37 – Petit Larousse, Théorie.

38 – A. J. Greimas et J. Courtés, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, p.394.

ويزيد قريماس وصاحبُه هذا المفهوم توضيحاً وتدقيقاً حين يقرّران أنّ القصد من وراء مفهوم «نظريّة» هو «مجموعة متناسقة من الافتراضات الجديرة لأن تخضع للتدقيق: افتراض، وتناسق، وتدقيق: هي الحدودُ المفاتيحُ لتعريف مفهوم النّظريّة».[40]

وانطلاقاً من هذه التعريفات يتبيّن لنا أنّ مفهوم هذا المصطلح، في كلّ الأحوال، يحتاج إلى برهان لكي يرقى إلى مستوى الجهاز الذي يسيّر الفكر وينظّمه ويُعَلْمِنه؛ إذ ليس كلّ رأي قابلاً لأن يرقّى إلى مستوى النظريّة، مادام مجرّد رأي أو فكرة أو تصوُّر أو تمثُّل أو تناسق، أو تدقيق، وافتراض: ما لم يوضَع في محكّ العقل الفاحص، وبوتقة الملاحظة المدقّقة التي تصهره صهراً. إنّ أيّ رأي مهما ينتمِ إلى المفاهيم العلميّة يَعْجِزْ عن أن يرقّى، وحدَه، إلى مستوى النظريّة أو درجة القانون الكلّيّ، بل يجب أن يمرّ هذا الرّأي بمراحل متعدّدة، وتضاف إليه آراء أخرى ضمن مَسارَيْهِ المنهجيّ والموضوعيّ معاً، ثمّ يوضَع تحت شروط التجربة العلميّة الصارمة من أجل تحليل ظاهرة خاصّة، كما يحدث ذلك في نظريّة سقوط الأجسام، أو مثل النظام الذي يحلل طبيعة مادة المادّة (نظريّة الذرّة)، أو مثل النظام الذي يبرهن على كلّ ظواهر الكون (نظريّة النسبيّة)، غير أنّ من الجائز أن تكون النظريّة مجرد مجموعة من الآراء التي ترمي إلى توجيه الفعل اليوميّ (النظريّة السياسيّة).[41]

39- جميل صليبا، المعجم الفلسفيّ، 2. 477. وينظر أيضاً المعجم الوسيط (نظر). ولا ندري من نقل عن الآخر دون أن يحيل عليه. ولا بدّ من أن يكون الأحدث تأليفاً هو الناقل هنا.

40 –Courtés et Greimas, op. cit., Théorie.

41– Didier, op. cit.

وبناءً على هذا التساهل الأخير الذي يَعُدُّ مجموعة الأفكار والآراء التي يروّجها حزب من الأحزاب، أو سياسيّ من الساسة (وقد يكون صاحبه جاهلاً لا حظّ له من العلم!) نظريّةً؛ فإنّنا قد نعدّ كلّ ما يشبه ذلك من الأفكار الموضوعة حول علم من العلوم الإنسانيّة، أو فنّ من الفنون الجميلة، أو جنس من الأجناس الأدبيّة نظريّة أيضاً. ويبدو أنّ بعض ذلك هو الذي يكون حمل النّقّاد المعاصرين على اللّهَج بتَرْداد مصطلح «نظريّة» فإذا للأدب نظريّة، وللنقد نظريّة، وللرواية نظريّة، وللشعر نظريّة، وللنصّ الأدبيّ نظريّة، وهلمّ جرّاً. والذي ينهض بذلك إنّما هو ينظّر، فهو منظّر (أو هو «نظّار» باصطلاح الجاحظ). والتنظير من الألفاظ التي لَمّا تَلِج المعجم العربيّ المعاصر حيث إنّ «المعجم الوسيط» مثلاً (وهو آخر معجم يؤلّف تحت إشراف مجمع اللغة العربيّة بالقاهرة في طبعته الثانية[42] نجده يذكر لفظ «نظّر» بالمفهوم الذي كان ورد عليه في المعاجم العربيّة القديمة إذ يقول: «نظّر الشيءَ بالشيء» ناظَرَه به.[43] فأين هذا من ذلك؟ ولكن إذا كان لفظ «التنظير» لم يلج الفرنسيّةَ نفسَها، مثلاً، إلاّ في سنة 1927، فإنّنا لا ننتظر من المعاجم العربيّة التي ليس في استطاعتها، في الوقت الراهن على الأقلّ، التأريخ لميلاد الألفاظ العربيّة ومتابعة تطوّرها عبر التاريخ الطويل أن تذكر مصطلح «التنظير» في

42- مما يلاحظ أنّ المشرفين على طبع «المعجم الوسيط» نسُوا أن يذكروا تاريخ الطّبع، وهذا من أغرب التصرّفات التي تدعو إلى الحزن على ما آل إليه الفكر العربيّ المعاصر. فبعد أن وجدنا الأمم العظمى تصدر طبعة جديدة لكلّ سنة على التوالي، فإنّنا نحن حين نطبع «معجماً» لا نأبه بالزمن فنهمل تاريخ طبعه، مما يعني أنّ الطبعة الأولى هي الأولى والأخيرة والظاهرة والباطنة!

43- المعجم الوسيط، نظر.

مداخلها، وتعرّفه على أنّه الآراء السياسيّة أو العلميّة أو الفلسفيّة التي تتسم بسمة الأحكام الحتميّة تحت شكل نظريّة.[44]

ويمكن أن نعدّ النظريّة جهازاً صارماً جامعاً لمفاهيم معرفيّة، أو أداة معرفيّة، لتحديد المفاهيم وتناولها ابتغاء مَنْطَقَة التفكير، وعَلْمَنَة الاستنتاج. فكأنّ النظريّة عِلمُ تكثير الأشياء، بالقياس والتوليد، على نحو واحد، وذلك إذا أخذناها من قولهم: «لا تُناظِرْ بكلام اللّه! (...) أي لا تقابِلْ به، ولا تجعلْ مِثلاً له»[45]... إنّها مجموعة من الآراء والأفكار تثبت أمام العقل ببرهان، وتكون قابلةً لأن تُغربَلَ بها القضايا ليقع الاستنتاج بواسطة هذه الغربلة إمّا أنّها علميّة فيتحكّم فيها العقل والمنطق، وإمّا أنّها مجرّد آراء لا ترقى إلى مستوى التنظير.

ويرى عز الدّين إسماعيل، في معرض حديثه عن النظريّة التي يختارها لطرْق موضوع نقديّ، أنّ النظريّة قد تكون نظريّات متعدّدة متشعّبة الطرائق، كلّ يراها، أو يتناولها، من زاويته الخالصة: «ونظريّة الأدب، كما هو معروف ومتداوَلٌ، نظريّة متشعّبة الجوانب، وكثيرة المداخل، كما أنّها تتطلّب كثيراً من التحديد المبدئيّ لعدد من المفاهيم والمصطلحات. ولذلك يتعيّن لكلّ إنسان له اهتمام بالموضوع أن يحدّد لنفسه منذ البداية مدخلاً منهجيّاً بعينه حتّى لا يضلّ في سراديب هذه النظريّة وفي آفاقها المتشعّبة والمتشابهة».[46]

---

44 - Cf. (Grand) Robert. (Supplément), Théorisation.

45- الزمخشري، أساس البلاغة، نظر.

46- عز الدين إسماعيل، الفاعلية والانفعال: نحو نظريّة في تفسير الأدب، في مجلة ثقافات، ص.103، ع.9، 2004، البحرين.

وواضح أنّ التنظير، في سياق آخر، يَرِدُ مُناقضاً للتطبيق؛ فمِن العلوم ما هو نظريّ بحْتٌ، ومنها ما هو تطبيقيّ صِرف، والتنظير جهاز متكوّن من مجموعة من الإجراءات والأدوات يسبق مجال التطبيق، فهو أساس القواعد العلميّة، وأصل الأصول التي ينهض من حولها التفكير السليم، أي المُعَدّ للخضوع للبرهنة عليه، والقابل، في الوقت ذاته، للتصحيح والتمحيص والغربلة المنطقيّة. غير أنّ التطبيق لا غنىً عنه في مجال استثمار النتائج، واستخلاص الثمرات من البحث العلميّ، حيث بفضله تتجسّد النظريّات المجرّدة، وتتبلور الافتراضات العائمة، في شكل نتائج يُفيد منها الإنسان ويرتقي بها في حياته.

ذلك، وإنّا قد وجدنا، هذه الأيّام، كثيراً من الناس يتساهلون في التعامل مع مفهوم التنظير فنجدهم لا يرْعَوُونَ أن يعزُوا أنفسَهم إلى طبقة المنظّرين. ولعلّ هذا السلوك هو الذي جرّأ بعضَ من لَمّا يرتوُوا من مدافع العلم ارتواءً كَرِيتاً، ولا نهِمُوا في الثقافة نَهَماً، ولا أدمنوا النقدَ حتّى أذعن لهم بعنانه، فراحوا ينقدون وينقدون معاً أجناساً أدبيّةً لا يكادون، في تمثّلنا لهم، يعرفون كُوعَها من بوعها؛ فإذا الواحدُ منهم يخوض في شأن الرواية، والآخر في مجال الشعر، ودون حياء! وهم بحكم هذا الغرور الذي ركِبهم لا يجتزئون بإبداء الرّأي فتراهم يُمْعِنون في الإصرار على الخطيئة حتّى يتعصّبوا لآرائهم ويَعُدّوها من العلم والحقّ على شيء لا ينبغي أن يَدِبَّ إليه الارتياب. وأمثال هؤلاء لا يستحْيُون أن يَعْزُوا أنفسهم إلى طبقة المنظّرين؛ لأنّهم يتوهّمون أنّهم بخوضهم فيما لا يفقهون من العلم أدركوا درجة التنظير،

وامتلكوا مفتاح المعرفة العليا. ولدينا في الجزائر، وفي بلدان عربيّة أخرى أيضاً، من هؤلاء عدد كُثُر.

إنّ التنظير بمفهومه المتداوَل حقّاً يختلف اختلافاً ما عن الإبداع؛ غير أنّ الدراسات التطبيقيّة أو القراءة التحليليّة للنصوص الأدبيّة من جنس ما تنهض به المدرسة النقديّة العربيّة المعاصرة والتي يتزعّمها عصابةٌ من النقّاد المتألّقين في المغرب والمشرق لا ينبغي لها أن تختلف اختلافاً ما عن الكتابة الإبداعيّة الخالصة، انطلاقاً من كتابات بارط الذي يعدّ الكتابة كتابة واحدة، ويستريح!...[47] إذ ما أكثرَ ما نجد هؤلاء الدّارسين الذين أُطْلِقَ عليهم مصطلح «الجَديديّين»، لا الجُدد، يبدعون، من حول إبداع آخر تناولوه بأقلامهم. وربما فاقوا الإبداع الأوّل الذي ساقوا من حوله الإبداع الثاني. ولا ينبغي أن تنأى كتاباتهم التحليليّة هذه، عن الكتابة الإبداعيّة في التصوّر التقليديّ لهذا المفهوم.

ولكن ما علاقة النظريّة والتنظير اللّذَيْن خضنا في شأنهما، في الصحائف السابقة، بالنّص؟ وهل نضِجتْ كلّ مراحل تكوّن النّصّ ممّا يحمل العلم على أن يقرّر من حوله النظريّة التي تنظّر له، وترصد مراحل مخاضه، ولحظاتِ ميلادِه، من تأثير نصوص أخرَ، ثمّ تأثيرها هو، فيما بعد، في النصوص اللاّحقة في سلسلة لا تنقطع ولا تنفصم؟ ذلك ما نودّ الخوض فيه في الفقرات الآتية من هذا الفصل.

---

47 لقد وقع تفصيل القول عن ذلك في الفصل الذي وقفنا بعضه على سيمائيّة النّصّ الأدبيّ.

ثانيا ـ النصّ اشتقاقا ومفهوما:

إنّا نعتقد أن الجهود التي بُذلتْ في النصف الأخير من القرن العشرين، في أوربا وبعض البلدان الأخرى مثل الولايات المتحدة الأمريكيّة واليابان، مكّنت للنصّ الأدبيّ من أن يرقى إلى مستوىً يمكن أن يلجَ معه عالم التنظير الحقيقيّ. ولعلّ من أشهر من تناول النصّ في فرنسا خصوصاً، كما سنرى بتفصيل في الفصول اللاحقة من هذا الكتاب، رولان بارط (Roland Barthes, 1915-1980)، وجوليا كريستيفا (Julia Kristeva)، وجاك دريدا (Jacques Derrida)، وجيرار جينات (Gérard Genette)، وطودوروف (T. Todorov)، وقريماس (A. j. Greimas)، وميشال أريفي (Michel Arrivé)، وغيرهم كثير... ومن أشهرهم خارج فرنسا إمبرتو إيكو (Umberto Eco)، وميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine)، ورومان ياكبسون (Roman Jakobson) وغيرهم أيضاً كثير...

وكانت المدرسة الشكلانيّة الروسيّة (Formalisme russe)، قبل ذلك، تطلّعتْ بإصرار إلى عَلْمَنة الأدب، فنزعت إلى اصطناع هذا المصطلح العلميّ الفلسفيّ لتتخذَ منه دعامة لجمع أشتات عناصره، وتنظيم أصوله. ونلاحظ أنّ الشكلانيّة الروسية ربما كانت أوّل مدرسة نقديّة كَلِفَتْ باصطناع مفهوم «نظريّة» في تاريخ الأدب حيث نصادف جملةً من الأعمال النقديّة الجريئة ظهرت في الأعوام العشرين من القرن العشرين، ومن أهمّها «نظريّة الأدب»،[48] و«في نظريّة النثر».[49] كما ظهرت أعمالٌ تنظيريّة أخرُ للمدرسة

48- ظهر هذا الكتاب باللغة الروسيّة سنة 1925، وهو ليوري تينيانوف، ثم ترجمه إلى اللغة الفرنسيّة طودوروف وظهر بباريس سنة 1965. وقد أحدث أثراً كبيراً في الحركة النقديّة الحديثة بفرنسا.

49- ظهر هذا الكتاب الذي ألّفه فكتور شكلوفسكي، هو أيضاً، سنة 1925 باللغة الروسية. وترجمه إلى الفرنسية فيري (G. Verret). وظهر بمدينة لوزان السويسريّة سنة 1937.

الشكلانيّة الروسيّة منها كتابات شكلوفسكي (1916- 1917) التي «يحاول فيها تنظيرات للّغة الشعريّة».[50]

وحين شاعت هذه الأعمال الشكلانيّة بترجمتها إلى الإنجليزيّة والفرنسيّة انتشرت موجة اصطناع مفهوم «نظريّة» لدراسة قضايا أدبيّة تطلّعاً من النقّاد الجديديّين إلى عَلمنة الأدب، أو محاولة عَلْمَنَته على الأقلّ، كما يمثّل ذلك في المقالة التي كتبها رولان بارط في الموسوعة العالميّة بعنوان: «نظريّة النصّ».[51]

وأمام هذا الكلَف العلميّ الشديد بالنصّ الأدبيّ والتنظير له، انتقلت هذه العدوى الطيّبة، على كلّ حال، إلى طائفة من النقاد العرب المعاصرين منهم عبد الله الغذامي، وكمال أبو ديب، وعبد السلام المسدي، وحمادي صمود، وخالدة سعيد، ومالك المطلبي، ويمنى العيد، واعتدال عثمان، وصبري حافظ، وصلاح فضل، ومحمد مفتاح، وسعيد يقطين، ومحمد بنيس، وعبد الملك مرتاض[52] وغيرهم...

فمن هؤلاء من انحصرت غايته على القراءة التطبيقيّة، أو التحليليّة للنصّ المقروء. ومنهم مَن ألفيناه يزاوج بين التنظير العارض والتطبيق المفصّل. غير أننا لم نُلفِ، أو لم نكد نُلفي، واحداً من هؤلاء أفرد عالم النص

---

50 – G. Nivat, Formalisme russe, in Encyclopædia universalis, t. VII, p.179-181.

51 – Cf. R. Barthes, op. cit.

52– ينظر فاضل ثامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة، في مجلّة الفكر العربيّ المعاصر، ع.48-49، ص.89، بيروت، 1988. ولم يذكر ثامر أسماء أضفناها نحن مثل حمادي صمود، وصلاح فضل. والحق أن أسماء كثيرة جداً تضاف إلى الأسماء التي ذكرنا في معظم الأقطار العربيّة، ومن العسير اليوم استيعاب كل هذه الأسماء التي أمست تعنى بالنصّ وتحليله وقراءته عناية منقطعة النظير فيما سبق من تاريخ الأدب العربيّ...

الأدبيّ بكتاب كاملٍ سوى يمنى العيد التي حاولت تناوُلَ هذا الموضوع في كتابها: «في معرفة النصّ».[53] ولكنّ جهودها، هي أيضاً، كادت تضيع في المزاوجة بين التنظير والتطبيق، ولم نأتِ نحن إلاّ ذلك في كتابنا الأوّل عن الحداثة «النص الأدبيّ من أين وإلى أين؟»[54] حيث وقفنا القسم الأوّل على قضايا تنظيريّة، في حين خصصنا القسم الآخر لتحليل نصّ لأبي حيّان التوحيديّ من أربعة مستويات. ولم يأتِ محمد مفتاح غير ذلك أيضاً في كتابه «تحليل الخطاب الشعري، استراتيجيّة التناص»[55] حيث راوح بين التنظير والتطبيق. ولا يقال إلاّ نحو ذلك عن كتاب «الخطيئة والتكفير» لعبد الله الغذامي[56]. ولعلّ أوّل كتابٍ في الحداثة العربيّة حاول أن يلامس القضايا المفاهيميّة الخالصة دون الانزلاق إلى الإجراءات التطبيقيّة كتاب «الأسلوبيّة والأسلوب» لعبد السلام المسدي الذي ظهر عام 1977. وعلى الرغم من أنّ عامة الجهد انصرف إلى موضوع عنوان الكتاب نفسه، وهو الأسلوبيّة، إلاّ أنّ الجدير بالتقدير هو عقده في نهايته ملحقاً للمفاهيم النقليّة الجديدة لا ريب في أنّه كان لها نفعُها في تعميم المصطلح اللّسانيّاتيّ وتقريبه إلى أذهان القارئين العرب... ولا نريد أن نذهب إلى أبعد من ذلك، هنا والآن... وكلّ ذلك يجعل مجال التنظير للنصّ الأدبيّ، في النقد العربي المعاصر الجديد، كأنّه يظلّ بكراً إذا استثنينا مقدّمات لكتب، ومقالات متفرقة في المجلاّت العربيّة هنا وهناك.[57]

53- نشر الكتاب دارُ الآفاق الجديدة، بيروت، ط.1، 1985. وقد تكرّمت الناقدة يمنى العيد فأهدتني هذا الكتاب الجميل في 9.9.87 بصنعاء...
54- نشر هذا الكتاب ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1983.
55- نشر دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت 1985 (ط.1).
56- ظهر بجدّة عن النادي الأدبي الثقافي، سنة 1985.
57- مما يحضرنا من ذلك أنّا كنّا قدّمنا مقالة نظريّة إلى ندوة صنعاء للنقد الحداثي سنة 1986 بعنوان «في نظريّة النص الأدبي»، ونشرت هذه المحاولة التنظيرية في دمشق والنقد والجزائر.

وإذن، فعامّة الكتب التي ظهرت، في الفترة الأولى من عمر الحداثة العربيّة، عُنِيَتْ بالتطبيق أكثر مما عُنيت بالتنظير، وكلّ ما في الأمر أنّها كانت تزاوج بين الأمرين مما جعل تخصيص كتاب برُمّته للقضايا التنظيريّة للنّصّ الأدبيّ، باللغة العربيّة، أمراً قد يكون محموداً.

ذلك، وإنّ تركيب (ن ص ص) ربما يكون غيرَ محظوظٍ في اللّغة العربيّة حيث لم تخصصه معاجمها إلاّ بأقلّ عناية؛ وذلك لندرة المعاني التي وردت منه في لغة الضاد؛ إذ ما يشتهر منها هو فقط معنى الارتفاع والانتصاب في مكان عَلٍ أصلاً، واستخراج أقصى ما في الشيء من طاقة بحيث تبلغ منتهاها.[58] وقد ألفينا شيئاً من الاختلاف ينشب بين ما ذهب إليه الزمخشري في أنّ «نصّ الحديث إلى صاحبه»[59] يكون بمعنى توثيق نسبته إليه برفعه وإسناده إلى صاحبه.[60] فكأنّ الأصل في اشتقاق هذه المادّة اللغويّة: الاجتهاد والإعنات من أجل استخراج أقصى ما يوجد من قوّة في حيوان أو إنسان أو آلة لوضعها موضع الاستثمار. ولفظ النّصّ، لا مُصطلَحُه، هو حتما ما يقابل في اللّغة الفرنسيّة: «Performance».[61] وقد ورد في مقدّمة «القاموس المحيط للفيروزابادي أنّ نصّ الشيء هو رفعه وبه سُمّيَ لأنّه مرفوع الرتبة على غيره. وهذا التعليل في الاشتقاق من أحسن قرأنا عنه.[62]

58- ولعلّ أشهر شاهد على هذا المعنى قول امرئ القيس:
وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش   إذا هي نصّته ولا بمعطّل
59- الزمخشري، أساس البلاغة، نصص. وجاء الزمخشري بشاهد على استعمال هذا المعنى لذيهب وهو:
ونصّ الحديث إلى أهله   فإنّ الوثيقة في نصّه.
60- ينظر الجوهري، الصحاح، نصص. والأصل في معنى النصّ كان محصوراً به قيم حين يُحمل على أقصى ما عنده من قوّة في السير فلا يترك منها شيء، وأصل تفسير المعنى ورد عن الأصمعي: «النصّ: السير الشديد حتى يستخرج أقصى ما عندها» (عند الناقة)، م.س.
61- جاء في معجم (Hachette encyclopédique) من تفسير هذا اللفظ: «النتيجة للرقمة التي يحصل عليها رياضي، أو حصان سباق، لدى إجراء مسابقة رياضيّة، وهو النتيجة الحاصلة من منافسة رياضيّة أو نحوها...».
62- مقدمة القاموس المحيط، 1. 23.

وركْحاً على ما مرّ في أصل اشتقاق هذا التركيب يتبيّن لنا أنّ النص كان يعني في العربيّة القديمة: الرفعَ والإظهار بالمعنى الحسّيّ، والرفع والإسناد (نسبة حديث إلى صاحبه) بالمعنى المجرّد، واستخراج أقصى ما في الإنسان أو في الحيوان أو في الشيء من قوّة كامنة للإفادة منها... فأين موقع النّصّ الأدبيّ بالمفهوم الجاري عليه الاستعمال المعاصر بالقياس إلى ما ذكرته المعاجم العربيّة؟ وهل النّصّ هو استخراج ما في الكتابة من دلالة وقوّة وجمال وقيمة ولذّة (بتعبير بارط)، وطلاوة (بتعبير الوليد بن المغيرة...)؟ لا إخالُ أحداً ممن أورد لفظ النصّ، من المعجميّين العرب، كان رمى إلى بعض هذا، أو فكّر فيه على هذا النحو بالذات؟ والآية على ذلك أنّ آخر معجم موثوق ألّف في العربيّة ذكر النّصّ بمعنى «صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلّف»[63] دون أن يضيف إلى ذلك شيئاً وكانّ النصّ بهذه البساطة والوضوح من الاشتقاق والتطوّر والاستعمال المعاصر...

ولوّمّا أنّ النص مصطلح أدبيّ متداوَلٌ اليومَ بين العرب لَما كان له في أصل الوضع اللّغويّ أيّ دلالة اشتقاقيّة قاطعة، متلائمة مع الوظيفة الأدبيّة التي ينهض بها في حضن الإبداع، بل في حضن ما قبل الإبداع... فالنصّ، مثلاً، في أصل الاشتقاق والوضع في معظم اللّغات الأوربيّة الحديثة يعني باتفاقها «النسج». نجده على ذلك في الفرنسيّة (Texte)، والإسبانيّة (Texto)، والإنجليزيّة (Text)، والروسيّة (Tekta)... وقد أخذت هذه الألفاظ كلّها من أصل واحدٍ هو اللاتينيّة التي تطلق على النص «Textus»، ويعني في هذه اللغة المنقرضة أيضاً «النسْج».

63- المعجم الوسيط، نصص.

وقد وجدنا رولان بارط يخرج قليلاً عن هذا المفهوم الأوروبيّ في بعض ما كتب حين يعلّل مفهوم «النصّ» تعليلاً طريفاً فيرى أنّ أصل النصّ هو النسج. ولكن الناس، إلى اليوم، اتّخذوا من هذا النسيج مادّة منتجة، أو أنه ستارٌ من الحكم المسبق، يتوارى من ورائه، بشكل أو بآخر، المعنى (الحقيقة). وشيئاً فشيئاً، أصبح هذا النسيج العجيب يحتمل في جوانحه فكرة مخصبة حيث ينتجزُ النصّ ويتهيّأ عبر متشابكاتٍ من القيم والدلالات والأبعاد والأحياز، متلاشياتٍ في هذا النسيج، أي في هذه العناصر المكوّنة لأجزائه... فكأنّ النصّ، بعض ذلك، يشبه العنكبوت الذي يمزّق هو نفسُه الخيوط التي ينسجها لبيته، وذلك بفعل الإفرازات اللّعابيّة النسّاجة.

إنّا لو شئنا أن نعرّف نظريّة النصّ باللغة الجديدة لقلنا: إنه «Hyphologie» حيث يعني هذا اللفظ العلميّ (Hyphos) نسيج بيت العنكبوت، فإن أضفنا إليه اللاّحقة (Logie) (عِلم) نشأ عن ذلك أنّ الأمر يتمحّض لعلم نسيج العنكبوت.[64]

فالنصّ إذن نسج، وهو مكوّن من موادّ تشبه أدوات النسّاج: فالخيط، في تمثّلنا، يقابل مادّة الحبر، والخلاّل قد يقابل أداة القلم، والكتاب قد يقابل هيئة المنسج، ومنتجات المنسج لشاكه، من بعض الوجوه، منتجات المطبعة (أو النساخة قبل اختراع المطبعة)، والنسّاج (أو النسّاجة) الصّناعُ يُبدع فيما ينسج، وهو يركّب الخيوطَ بعضَها فوق بعض، كما يبدع في التنسيق بين الألوان، وفي الدقّة في الحبك والحياكة: مَثَلُهُ مثلُ الذي يكتب كلاماً وهو

64 –Roland Barthes, Le plaisir du texte, p. 100-101.

يدع فيما يكتب حين يركّب الحروفَ بعضَها فوق بعضٍ، وينسج لغة الكلام بعضَها من حول بعضٍ، وفي نِشْدان الجمال في حبْك الأسلوب عبر النصّ الأدبيّ الذي هو بصدد إفرازه.

وإذا كان بارط يزعم أنّ جماليّة اللّذة في النص المنسوج هي الكتابة ذات الصوتِ العالِ[65]، أو هي كتابة متعالية الصّوت، فإنّ النّص في رأينا هو نسْجٌ أنيقٌ من الألفاظ الصامتة التي تحمل المعانيَ في ذاتها؛ فهو كتابة سحريّة، أو كتابة كأنّها السّحر. النّصّ هو نسج الألفاظ بجماليّة الانزياح، وأناقة النسج، وعبقريّة التصوير. وكلّ ذلك ووهْنا مصروف إلى النّصّ بمعناه الأدبيّ؛ إذ النّص لدى يوري لوطمان، ومن بعده رولان بارط، يمكن أن يكون لوحة زيتيّة، وقطعة موسيقيّة، ولقطة سينمائيّة[66]؛ ولذلك ترانا نذكر النّصّ في الغالب مع صفته الأدبيّة حتّى لا نتيه في مفاهيم أخرَ لَمّا يقعْ من حولها الاتّفاق، على كلّ حال. فالْمَنْظر الربيعيّ الخلاّب نصّ، والنّصّ الجميل الفتّان نصّ، والجسم الفتيّ الناضر نصّ، والقطعة الموسيقيّة العبقريّة نصّ... غير أنّ النّص، أوّلاً وأخيراً، ليس ينبغي له أن ينصرف إلى أصله الأوّل وهو النسج الأدبيّ الأنيق الذي يقدّم للقارئ صوراً جميلةً تخلب لبّه، وتأسر عقله... وما عدا ذلك فليست القطعة الموسيقيّة إلاّ قطعة موسيقيّة غايتها الإطراب باصطناع الأنغام والإيقاع المنسجم، كما أنّ اللوحة الزيتيّة تظل حيث كانت: تقديم شبكة من الألوان المنسجمة التي تصبح إقونةً جميلة لِمَا تمثّله في الخارج، وهلمّ جرّاً. فما يُمتع بالإسماع هو الموسيقى، وما يُمتع

65 - Id., p.104.

66 -Cf. R. Barthes, op. cit., p. 999.

بالإبصار هو اللّوحة، ولكن ما يُمتع بالقراءة هو النصّ الأدبيّ. وعبثاً نحاول أن نضيف إليه منافساً ينافسه في وضعه الذي وُضِعَ له، و/أو فيه.

وإذا تجالفنا قليلاً -إلى حين- عن أصل اشتقاق النصّ، إلى صميم مفهومه، تعريجاً على منظور رولان بارط لهذا المفهوم؛ فإنّ نظريّة النصّ تتحدّى هي كلّ كتابة على الإطلاق، فالتعليق على النصّ نفسُه هو نصّ، والنقد نصّ، ونظريّة النصّ نصّ، وكلّ من يكتب شيئاً على وجه الإطلاق ويصطنع اللّغة فهو يُنجز نصّاً...[67]

والحقّ أنّ هذه الرؤية لا تخلو من شيء من المبالغة، فقد كان عهْدُ الناس بالنصّ أن يكون أدبيّاً: يقوم على بنات الخيال، ويشتمل على حدّ أدنى من الأدبيّة -كما سنرى في بعض هذا الفصل- كما يتّخذ له لغة خاصّة هي اللّغة الأدبيّة. أمّا أن يستحيل كلّ شيء إلى نصّ أدبيّ، أن تستحيل نظريّة النصّ القائمة على خلفيات معرفيّة وفلسفيّة وحضاريّة معقّدة ومختلفة وهي تصطنع لغة جافّةً، يابسة، لا تلتفت إلى جمال الصياغة، ولا إلى جماليّة اللّغة، ولا إلى التعويل على الخيال، ولا إلى السّعي إلى التصوير، ولا إلى الانزياح والتحريف... وبعبارة أخرى، فهل النصّ الأدبيّ، لكي يكون كذلك، يجب أن يعوّل على الخيال والجمال، أو، بل يعتمد الخلفيّاتِ الفلسفيّةَ والمعرفيّة في التنظير؟ أي هل تغتدي الفلسفة نصّاً أدبيّاً، والكيمياء نصّاً أدبيّاً، والتعليق والنقد نصّاً أدبيّاً، وكل شيء نصّاً أدبيّاً: وإذن، يَستَوِق الْجَمل، كما قال طرفة...؟ إنّ رولان بارط في موقع آخر من كتاباته عن النصّ الذي وقف

67 – Cf. R. Barthes, Théorie du texte. in op . cit., p. 1000.

حياته عليه يقول: «... وفي هذه الأثناء ليس أكيداً التماسُ لذّة فتيّة في نظريّة النصّ»،[68] وذلك على الرغم من أنّ بارط يسعى من بعد ذلك إلى التعصّب للنصّ على النظريّة حتّى جعل كلّ مظهر من مظاهر التعبير نصّاً[69]...

إنّا إذا كنّا نعُدّ النصّ الأدبيّ هو ما يُكتب من تعليق على نصّ أدبيّ، أو من نقْدٍ له، نصّاً أدبيّاً باستعمال التجاوز، والتزام التسامح؛ فذلك يعني أنّه «لم يعد يوجَد نقّادٌ، ولكن فقط كتّاب. بل نستطيع أن ندقّق في ذلك أكثر فنقرّر أنّ نظريّة النصّ لا تستطيع أن تنتج إلاّ منظّرين (Des théoriciens ou des praticiens) (كتّاباً)، ولكن ليس أبداً «متخصّصين» (نقّاداً أو أساتذةً)...».[70] بل يغتدي، في منظور بارط، التعليقُ على النص نصّاً أدبيّاً جميلاً. وهذا مقبول. غير أنه من العسير تغيير أوضاع مفاهيم العلوم وتحويلها عن مسارها، بهذا اليسر، وإلاّ اغتدى كلّ شيءٍ غيرَ نفسِه!

ومن أدقّ ما قرأناه عن مفهوم النّصّ ما كتبه بارط –تارة أخرى نعود إليه– هو أنّ النصّ يختلف عن الأثر الأدبيّ الكامل (L'œuvre) بأنّ العمل الأدبيّ هو الذي يتّخذ شكل هيئة في مكتبة مثلاً فيكون له حيز على رفوفها، فالعمل الأدبيّ شيء تامّ (Objet fini)؛ في حين أنّ النّصّ هو شيء غير ذلك؛ فكأنّه أقلّ اكتمالاً: «فالعمل الأدبيّ يكون قابلاً لأن يُمْسَكَ به في اليد، في حين أنّ النّصّ يوجَد في اللّغة».[71]

68 – R. Barthes, Le plaisir du texte, p.102, éd. Du Seuil, Paris, 1973.
69 – Cf. R. Barthes, Théorie du texte, in Encyclopædia universalis, t. XVII, p. 999.
70 – Id.
71 – In R. Barthes, Théorie du Texte, in Encyclopædia universalis.

غير أنّ هذا الكلام لا يخلو من شيء من المغالطة، إذ كان العمل الأدبيّ المكتمل لا يعني شيئاً غير الكلام الذي يتألّف منه النصّ. ولا نرى وجهاً لأن نطلق على شيء اسمه النصّ وهو ليس في حقيقته نصّاً! فمعلّقة امرئ القيس عمل أدبيّ ما في ذلك من ريب، أي أنّها ليست نظريّات في الرياضيات أو الفيزياء؛ ولكن لا أحد من العقلاء ينكر أنّها أيضاً نصّ، وأيّ نصّ؟!

ونعود إلى مناقشة اشتقاق النصّ فنقرّر أنّ مدلول النسج في اللغات الأوربية انطلاقاً من أمّهنّ اللاتينيّة، قد يكون أكثر مُلاءمةً للدلالة على معنى النصّ، وحركته المادّيّة، وعطائه السّخيّ؛ وإنّ نسْجَ حرفٍ بإزاء حرف، ولفظاً حذاء لفظ، وجملة بجانب جملة، ثمّ فقرةً وراء فقرة، حتّى يقومَ نصّ ما من الكتابة: لَهُو ما يشكّل صميم عمليّة النسج التي تقوم، كما أسلفنا، على تركيب خيط على خيطٍ للَّحْمِ ما طال من السُّدَى حتّى يقوم ثوباً منسوجاً، أي نصّاً منصوصاً. ذلك بأنّ أصل الوضع الاشتقاقيّ في اللّغة العربيّة لتركيب (ن س ج) هو ضمّ شيء إلى شيء آخر، أو تركيب شيء فوق شيء آخر، طولاً وعَرْضاً.

والحقّ أنّ «النص» باللّغة العربيّة، في وضع اشتقاقه، كان ورد في الاستعمالات المعجمية القديمة بمعنى «النسج» أيضاً، كما سنرى. لكنِ الغربيّون أخذوا «النصّ» (النسج) مباشرة من المادّة نفسِها؛ على حين أنّ العرب الْمُحْدَثين ضلّوا به السبيل فذهبوا يلتمسون وجوده لدى الأصوليّين من الفقهاء.

وإذن، فإنّ اللّغة العربيّة القديمة كانت لَحِنَتْ إلى هذه الدلالة المادّيّة التي لحن إليها اللاتينيّون أيضاً، فعبّرت عن مدلول النصّ المعاصر بلفظ «النسج»؛ ذلك بأنّا وجدنا كلّ المعاجم العربيّة تورد هذا المعنى تحت لفظ «النسج»، هي

أيضا، حيث إنهم كانوا يُطلقون ذلك على عمل الريح ونشاطها في الرمل والتراب والماء؛ فـ«الريح تنسج (...) رسْم الدار والتراب والرمل والماء إذا ضربتْهُ فاتسجَتْ له طرائقُ كالْحُبُك».[72] «ونسجت الريح الترابَ تنسجه نسْجاً: سحَبَتْ بعضه إلى بعض. والريح تنسج التراب إذا نسجت الْمَوْر والْجَوْل على رسومها. والريح تنسِج الماء: إذا ضربتْ متنَه فانتسجتْ له طرائقُ كالْحُبُك. ونسجت الريحُ الرَّبْع إذا تعاورته رِيحَانِ طولاً وعَرْضاً؛ لأنَّ الناسج يعترض النسيجة فيلحم ما أطال من السَّدى. ونسجت الريح الماء: ضربته فانتسجت فيه طرائق».[73]

وانطلاقاً من دلالة هذا الاشتقاق المنتزع من صميم البيئة العربيّة الأولى، ومن الطّبيعة قبل ذلك، كانت العرب تقول: «نسج الشاعرُ الشِّعْر»[74] إذا قرضه وحاكه. ومن ذلكم قول الجاحظ: «وظنّ أنّه قد نسَج فيها كلاماً».[75] فما ذا منع النقّاد العرب المعاصرين من اصطناع مصطلح «النسج» إطلاقاً على النصّ أمثال النقّاد الغربيّين، وهو الأَوْلَى بالاستعمال، والأدنى إلى الاشتقاق، والأنسب بالوضع؟

1. إنَّ النقّاد العرب القدماء لم تتوغّل بهم طرائق التفكير إلى ترويج هذا المعنى، لعدم اهتدائهم إليه في تنظيراتهم التي انتهَوْا إليها؛ فعلى الرغم من أنّهم كانوا حامُوا حول هذا المعنى، إلاّ أنّهم لم يتناولوه بصورة صريحة؛ إذ

72- الزمخشري، م.م.س.
73- ابن منظور، لسان العرب، نسج. وإلى هذا المعنى أشار امرؤ القيس في معلّقته:
فتُوضِحَ فالمِقراة لم يَعْفُ رسمُها   لِمَا نسجَتْها من جنوب وشمألِ
74- م.س.؛ الزمخشري، م.م.س.
75- الجاحظ، م.م.س.، 4، 230.

كانوا في حديثهم عن السّرقات الأدبيّة، والأوقات المفضّلة لقول الشعر- أوماوا إلى ما يطلق عليه اليوم قريماس «Textualisation»[76] (التّنصّصة)[77] : أي مُعاناة الظّروف التي تخرج فيها النّصّ من العدم إلى الوجود؛ ولكن لا أحدَ منهم اصطنع مصطلح «النّسج»، مع أنّ لفظه ورد بمعناه صراحةً في المعاجم العربيّة مما يدلّ على أنّه كان متداوَلاً بين عامّة المثقفين العرب (والآية على ذلك ما استشهدنا به منذ حين من متون المعاجم العربية ومن كلام الجاحظ معاً). بَيْدَ أنّ النقّاد لقلّتهم في التراث العربيّ لم يبلوروا هذا المصطلح ولم يبحثوا في شأنه تنظيراً وتطبيقاً. ولكلّ شيء أوانه!

ومن أدقّ ما قرأناه حول مفهوم النّصّ ما كتبه بارط -تارة أخرى نعود إليه- هو أنّ النّصّ يختلف عن العمل الأدبيّ الكامل (L'œuvre) بأنّ العمل الأدبيّ هو الذي يتّخذ شكل هيئة في مكتبة مثلاً فيكون له حيز على رفوفها، فالعمل الأدبيّ شيء تامّ (Objet fini)؛ في حين أنّ النّصّ هو شيء غير ذلك؛ فكأنّه أقلّ اكتمالاً: «فالعمل الأدبيّ يكون قابلاً لأن يُمْسَكَ به في اليد، في حين أنّ النّصّ يوجَد في اللّغة».[78]

---

76 – Greimas et Courtés, op. cit. Textualisation.

77- هذا المصطلح من اقتراحنا. وهو مراعىً فيه أنّ المصطلح الأجنبيّ في أصل اللغة الفرنسيّة قائمة حلقه على التعدية، فعمدنا إلى نقل «نصّ» فحرّكناه إلى خماسيّ على غرار «تمصّر»، و«تمصمص». وكنّا قبل ذلك نطلق عليه «تنصيص»، (وكان ذلك في أوّل العهد بالشروع في تدبيج هذا الكتاب عام 1988...)، وهو استعمال في الحقيقة، لا يؤدّي وظيفته المزدوجة: المعرفيّة والدلاليّة. ولا نرى مصطلحاً أليق به منه. وهناك مفهوم آخر لمّا يدرج كثيراً في الكتابات النقديّة العربيّة المعاصرة وهو «علم النصّ»، أي: (Textologie). وهو لمّا يدخل المعاجم (Larousse, 2003). ولقد استعمله المعجم الموسوعيّ: روبير للأعلام. (Robert des noms propres, Paris, 1996.)

78 – In R. Barthes, Théorie du Texte, in Encyclopædia universalis.

2. إنّ النقّاد العرب المعاصرين ينقسمون إلى قسمين كبيرين: الرعيل الأوّل من أمثال طه حسين والزيات والعقاد والمازني، وهؤلاء على عمق اطّلاعهم على التراث العربيّ وإلمامهم بالثقافة الغربيّة بدرجات متفاوتة، كانوا يعيشون في عصر يقع ما قبل ثورة الحداثة التي ابتدأت بوادرها تظهر منذ عقابيل الحرب العالميّة الثانية. كما أنّ الفكر الغربيّ نفسه، في الحقيقة، لم يكلَفْ بالنصّ الأدبيّ هذا الطغيان الطاغي إلاّ انطلاقاً من معرفة أصول الشكلانيّة الروسيّة، والسرياليّة، واستفحال أمر البِنَويّة، والرواية الجديدة، انطلاقاً من الأعوام الخمسين من القرن العشرين، ثمّ ظهور السِّيماليّة (Sémiologie, Semiotics) والتقويضيّة (Déconstructionnisme)[79]. وهي تيّارات نقديّة نادت في أغلبها بموت المؤلّف، ونهاية التاريخ، وذَهاب الإنسان، فاعتاضت عن ذلك بالعناية الشديدة بالنصّ ونسْج لغته فزعمت حولها المزاعم الكثيرة، أي أنّها أكَلت الثمرة، وقطعت الشجرة!

أمّا الرعيل الثاني من النقّاد العرب المعاصرين فقد درَجوا على الانطلاق إلى الفكر النقديّ الغربيّ يعُبّون فيه عبَّ الصَّدَاءِ إلى الماء الزّلال في اليدِ المقفرة؛ فكنت تراهم حين يُطلقون مصطلحاً من المصطلحات النقديّة لا

79- جاك دريدا (مولود بحيّ الأبيار، مدينة الجزائر، 1930، وتوفي في أوائل أكتوبر 2004) هو الذي طوّر هذا المفهوم مع فلاسفة معاصرين آخرين لتقويض الفلسفة الأوربيّة (هيجل) والإغريقيّة أيضاً، وخصوصاً ما يعود إلى ما وراء الطبيعة. وترجمه العربُ، ترجمة خاطئة، في رأينا تحت مصطلح: «التفكيكيّة» (وكنّا نحن أيضاً قبل أن نستأثر ببعض مصطلحاتنا نصطنع «التفكيكيّة» لمقابلهم). والحقّ أنّ التفكيك إنّما يقتضي حلّ مجموعة من أجزاء هيكل كلّيّ، ثمّ إعادتها كما هي (تفكيك أجزاء محرّك لإصلاحه، تفكيك أجزاء بندقيّة لتنظيفها...). والحال أنّ جاك دريدا إنّما يريد تقويض العقل الأوربي، ومن ثمّ مركزيّة العقل الأوربي، لإعادة بنائه (تطبيبه، بلغة المتنبي). وسنتحدّث عن هذا المصطلح في الفصل الذي نخصّصه للتناصّ عند الغرب. يراجع، روبير للأعلام، (جاك دريدا: Jacques Derrida).

يكادون يحاولون البحثَ فيما إذا كان موجوداً بلفظه، أو بمعادله المعنويّ، في التراث العربيّ الذي لا يَلقَى منهم إلاّ قليلاً من العناية، فيما يبدو.

3. ربّما انساق النقّاد الذين اصطنعوا مصطلح «نصّ» لأوّل مرّة في النقد العربيّ الحديث (ونحن لم نستطع تبيُّنَ هذا الأوّل الذي يكون قد جاء ذلك لانعدام المعاجم العربيّة التي تبحث في تاريخ الألفاظ المعجميّة، وهي مصيبة أخرى لمتّى بجنيتها، كلّما جئنا نبحث في أصلٍ من أصول الألفاظ الدّائرة بين الناس...) وراء مصطلحات علم الأصول الذي كان يلهج بتَردادِ القاعدة الأصوليّة المعروفة: «لا اجتهادَ في معرض النصّ».

ولعلّ هذا الاحتمال هو الأدنى إلى الحقيقة في هذه المسألة الغامضة، إذ النُّقّاد الأقدمون لم يستخدموا في لغتهم، نقرّر ذلك بكلّ حزن، لا النصّ، ولا النسج أيضاً. فلمّا جاء المحدّثون يبحثون في هذا الأمر انصرفتْ أوهامهم إلى مصطلحات الأصوليّين، يغترفون منها. وكذلك نجد كثيراً من الألفاظ التي نصطنعها لا دلالة لها في مفهوم الاشتقاق ووضع اللّغة، ولكنّها تأخذ دلالةً تقوم على الْمُوَاضَعة بين الناس قبل أيّ شيء آخر.

والنصّ (بالمفهوم الغربيّ «النسْج») يناقض التعليق، فكأنّ القصيدة نصّ، والكتابة النقديّة التي تساق من حولها لا ترقَى، من الوجهة الفنّيّة، (بالمفهوم التقليديّ على الأقلّ) إلى مستوى هذا النصّ (ولا نقصد بالرّقيّ، هنا، إلى حُكم القيمة). والنص أيضاً، في بعض مفاهيمه لدى السّيمائيّين، قد يكون مرادفاً للفظ «خطاب» (Discours)[80]. وهو ما قد يُطلقون عليه أيضاً مصطلح «اللسانيّات

80– Cf. Greimas et Courtés, op. cit. Texte.

النصيّة» (La linguistique textuelle) مع ما نعلم من أنّ كُلاًّ من «خطاب»، و«نص» لدى السِّيمَائيِّين يطلَق على بعض العناصر السِّيمَائيّة الأجنبيّة عن اللّسانيّات مثل الأشرطة السينمائيّة، والرسوم المتحرّكة، وهلم جرّاً.[81]

غير أنّ ورود النص بمفهوم ما يناقض التعليق، أي النقد، ليس في حقيقة الأمر إلاّ وجهة نظر تقليديّة حيث إنّ الحداثيّين، وفي طليعتهم رولان بارط، يرون في شيء من التحدّي: «لِيَكُنِ التعليقُ نفسُه نصّاً!».[82] ذلك بأنّ المعلّق يشبه، من وجوه، كما يلاحظ ذلك رولان بارط أيضا، المبدع، إذ هو أيضاً يبدع في عمله، لأنّه يستطيع أن يُنشئَ نصّاً جديداً من حول نصّ سابق. وإذا كان المبدع يبدو وكأنّه يُنشئ نصّاً لم يُسبَقْ إليه، وأنّه قائم على العدم المحض، أي على الخيال الخالص، فإنّ ذلك مجرّد توهّم باطل. أرأيت أنّ المبدع نفسَه لا يستطيع، في حقيقة الأمر، أبداً، أن ينشئَ نصّاً إلاّ على أنقاضِ نصوص أُخَرَ.[83] وترى التّناصّيِّينَ، في الحقيقة، عاجزين عن الكشف عن مصادر النصّ المكتوب، لأنّ ذلك يخرج عن مجال طاقتهم، ولا يندرج في مهامّهم النقديّة؛ «فالممارسة الوحيدة التي تؤسّسها نظريّة النصّ هي النصّ نفسه».[84] وإذن، فإن رأيتَ ناقداً تحدّث عن نصّ سابق، فليس يعني ذلك إلاّ

81- Cf. Ibid., Discours.

82- R. Barthes, Théorie du texte, in Encyclopædia universalis, t. XVII, p. 1000.

83- سنختلف مع بارط، أو قل مع جوليا كريستيفا، لأنّ هذه الفكرة التي أحلنا على بارط فيها ليست في أصلها إلاّ لكريستيفا، راجع الفصل الذي تناولنا فيه نظريّة التناصّ لدى الغربيّين. إذ من العسير الاقتناع بأنّ كلّ كاتب هو مجرّد صدى لكتّاب آخرين ذابوا فيه فنسيهم، ثمّ انطلق يكتب من آثارهم البالية!...

84 - R. Barthes, op. cit.

أنّه هو نفسه استحال إلى منتج لنصّ جديد، بحكم وقوعه في نظام التوالد التناصّيّ.[85]

وعلى أنّ هذه مسألة أسهبْنا القول عنها في الفصل الذي وقفناه على مفهوم التناصّ، في هذا الكتاب...

وليس النص أن يكون بالضرورة كلّ القصيدة، أو كلّ القصّة أو كلّ الرواية، بل يمكن أن يكون مجرّد مثل شعبيّ نصّاً، وعبارة مبتذلة جارية مكتوبة في مكان ما من إدارة أو طائرة أو حافلة نصّاً، كعبارة «ممنوع التدخين» تتوافر فيها كلّ مواصفات النصّ:

1. أنّها رسالة؛

2. أنّها بُثّتْ (لأنّها موجّهة إلى مستقبِلِين)؛

3. أنّها بُثّتْ بقصد أن يتلقّاها الزبائن أو المسافرون أو الزُّوّار؛

4. وبقراءتهم إيّاها (ونفترض أن تكون هذه الرسالة —هذا النص— كُتبت في مجتمع متعلّم، وإلاّ لَما كانت كُتِبت) فقد استقبلوها؛

5. أنّها أدّت غايتها التبليغيّة كأيّ نصٍّ طويل النفَس، ضخم الحجم، فيما عدا خلوّها من الأدبيّة.

ولا نريد أن نتزلق إلى اللّغة السيمائيّة غير اللّفظيّة فهي تكاد في هذا العصر تطغى على اللّغة اللفظيّة نفسها في المواقف والشوارع والمحافل؛ فالعلامة أمست هي سيّدة اللّغات![86]

---

85 – Ibid.

ثالثا ـ مفهوم «أدبيّ» و«أدبية»

ونحن إنما نتناول، هنا، مفهوم «أدبيّ» لأنّ صفة النص في كتابنا هذا هي «الأدبيّ». وكان يمكن أن نعرج على التراث العربيّ الكبير لستنطق آثاره لننظر شأنّ مفهوم الأدب، قبل الأدبيّة. وقد استعمل هذا المصطلحَ كثير من النقاد العرب منهم الجاحظ، وابن قتيبة، والحصري (زهر الآداب)، وابن رشيق (العمدة)... غير أنّنا لم نأتِ ذلك مخافة أن نذهب في هذا الأمر بعيداً. وحسبنا الانطلاق من مفهومه كما يُستعمَل في الكتابات التنظيريّة الجديدة لدى الغربيّين، فعلى الرغم من الصعوبة التي تقوم دون الاتّفاق على تطابق موضوع الأدب، يقول طودوروف، إلاّ أنّ من المؤكّد أنّ هذا اللّفظ، أو أحد معادلاته، ظلّ يُصطنع للدلالة على الكلمة التي يجب أن تبعث اللّذّة أو الفائدة في نفوس المستمعين أو القرّاء.[87]

ونلاحظ أنّ طودوروف يَقرن، وهو يتحدّث عن وظيفة الأدب ومفهومه، بين اللّذّة والفائدة، أي بين متعة الجمال ومعاناة التعلّم. فكأنّه لا مناص لأيّ أدب من أن ينهض، من حيث نريد أو من حيث نأبى، بوظيفتين اثنتين كلتاهما تبدو تلقائيّةً فيه:

الأولى، هذه اللذة التي تحصل للقارئ وهو يقرأ نصّاً أدبيّاً من أيّ جنس كان؛ ذلك بأنّه محكوم على كلّ أدب أن يبعث في النفس إحساساً باللذة الفنية، كما يبعثها فيها المنظَر الطبيعيّ الخلاّب، والشلاّل المائيّ المنساب، والوجه الصَّبوح الفتّان، الدّافق بنَضْرة الشباب. وإن انعدمت هذه اللّذة من أدب ما، فالأمر لا يخلو من أحد أمرين: فإمّا أن يكون الأدب فاقداً

86- يمكن العودة إلى ما كتبت جان مارتين في كتابها: « Clefs, pour la sémiologie »

87 – Cf. T. Todorov, La poétique, in Encyclopædia universalis, t. XIV, p. 871.

توضيحها وصاحبه أكثر قائلَين: «أي ما يسمح بتمييز ما هو أدبيّ، ممّا هو غير أدبيّ»[89] فلم يُضيفا إليها شيئاً.

ذلك بأنّ المعضلة لا تكمُن في معرفة موضوع الأدب الذي هو التماس الأدبيّة، ولكن في كيف يمكن تحديد ما هو أدبيّ في النصّ، أي معرفة الخصائص والمكوّنات الجماليّة والفنّيّة والشكليّة التي تجعل من هذا النصّ أدباً رفيعاً، أي عملاً إبداعياً مشهوداً بأدبيّته، وما هو غير أدبيّ: أي معرفة القواعد، أو الأسس، التي بمقتضاها يتمّ تجريد النصّ الآخر من هذه الأدبيّة التي تظلّ، في رأينا، مفهوماً زلبقيّاً.

ولمّا كانت مبادئ المدرسة التي يتزعّمها رومان ياكبسون ليست إلاّ شكليّة بحكم أنه ينتمي، فنّيّاً، إلى الشكلانيّة الروسيّة، فلا ينبغي أن نَفهَمَ هذه الأدبيّة التي يُفترَضُ توافُرُها في النصّ الأدبيّ المطروح للتحليل إلاّ على أنّها شكلانيّة أيضاً.[90]

ولقد كان النقّاد العرب، فيما نرى، أومأوا إلى ما يعادل هذه النظريّة (الأدبيّة) كاستعمالهم لبعض هذا المعنى الياكبسونيّ: «حُسْن الدِّيباجة»[91]، ولقد وُصف شعر النابغة الذبياني بأنه «كان أحسنهم ديباجةً، وأكثرَهم رونقَ

89– Courtés et Greimas, Ibid.

90– ينظر عبد الملك مرتاض، م.م.س.

91– أبو الحسن ابن طباطبا، عيار الشعر، ص.24، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، نشر الخانجي، القاهرة، (د.ت) (وكتبت مقدمة المحقق في سنة 1985). وتفصيل العبارة: «والشعر هو ما إن عري من معنى بديع، لم يعر من حُسْن الديباجة». (وأبو الحسن هذا هو غير أبي القاسم أحمد بن محمد بن طباطبا الشهير) وقد قال عنه ابن خلكان: «ولا أدري من هذا أبو الحسن؟» (وفيات الأعيان، وأنباء الزمان، ا. 130، تحقيق إحسان عباس. وقد ذكر عبارة أبي الحسن المرزوقي معزوة إليه في مقدمة شرح حماسة أبي تمام بتحقيق عبد السلام هارون وأحمد أمين، ا. 7.

ماء»[92]. ويصف المرزوقي الشعر العربيّ العبقريّ بأنّ «في حواشيه رَوْنق الصّفاء: لفظاً وتركيباً»[93].

والذي يعود إلى مقدّمة ابن طباطبا لكتابه «عيار الشعر»، ومقدّمة المرزوقي لشرح ديوان حماسة أبي تمّام قد يقتنع ببعض ما نزعم.

غير أنّ مفهوم الأدبيّة يظلّ غامضاً عبر العصور: فما معنى الدّيباجة لدى العرب؟ أهي مجرّد انتقاء الألفاظ الأنيقة الرّقيقة في نسج الشعر، أم هي شيء أعمق قراراً وأبعدُ غوراً؟ لعلّ ذلك يفسّره قول نقّادهم: «عوج في حواشيه [الشعر] رونق الصّفاء لفظاً وتركيباً».[94] فهذا «الرّونق» الذي ردّده ابن سلاّم، والمرزوقي: ألاّ يكون القصدُ منه هذه «الأدبيّة» الياكبسونيّة الغامضة؟ ومع إقرارنا بأنّ أدبيّة ياكبسون ليست هي أدبيّة ابن سلاّم أو ابن طباطبا أو المرزوقي إلاّ أنّه كان لهؤلاء، حتماً أدبيّتهم؛ وإذن فالفكرة قد طُرِقَتْ في النقد العربيّ، وموروثة... بيد أنّ أدبيّة العرب (الرّونق – الديباجة) ظلّتْ غامضة بمقدار ما ظلّت أدبيّة ياكبسون غامضة، حذْوَ النعلِ بالنّعل. فكُلاًّ يُقِرُّ بوجود أدبيّة في النصّ الأدبيّ، وهي الأولى بالعناية والأحرى بالتحليل، ولكن ما هي؟ وكيف نهتدي السبيلَ إليها؟ وما الغاية من وراء الْتماسها؟ أهي مجرّد التشبّع بالجمال الفنّيّ الناشئ عن وجود ألفاظ ذات رونقٍ وماء، وطلاوةٍ وديباجة؟ أم ننشُد هذه الأدبيّة لغايات أخراة؟ لكن ما هذه الغايات الأخريات؟ إنّ كلّ هذه الأسئلة التي نثيرها في نهاية الفصل تظلّ دون جواب. فلعلّ الله أن يقيّض لها مَن هو أعلم منّا ليجيب عنها...

92– ابن سلاّم الجمحي، طبقات فحول الشعراء، 1. 56، تحقيق محمود شاكر، 1974.
93– المرزوقي، م.م.س.، 1. 6.
94– م. س.

الفصل الثاني

ماهية الفنّ ووظيفته في النص الأدبيّ

أولاً. مفهوم الفن والجمال في النص الأدبيّ

نودّ أن نثير في هذا الفصل إشكاليّة قد تكون على غاية من التعقيد، ولم تمنحها النقّاد العرب المعاصرون حقّها من العناية والاهتمام. وقد يعود ذلك إلى أنّ الحداثةَ العربيّة لم تكن، إلى وقت قريب، في المستوى الذي بلغته اليوم من العمق المعرفيّ، والنضوج الفكريّ...

إنّ الفنّ والجمال مفهومان فلسفيّان كبيران متلازمان، لا مفهومان أدبيّان، فكلاهما يُحيل على شبكة من القيم المتشعّبة، وكلاهما يرمي إلى مَعانٍ تتخذ سبيلَ تأويلها تبعاً لِمَا رُكّب في المتحدّث، أو الدارس، أو القارئ، -أي في المرسِل والمستقبِل معاً- من اكتسابٍ معرفيّ وفكريّ لدى الأوّل، واستعداد فطريّ وقدرة على المُثاقفة (بتعبير أبي حيّان التوحيديّ)[95] لدى الآخر. ولعلّ من أجل ذلك لم يُعْرَفْ هذان اللّفظان المتداوَلانِ به اليوم، لدى العرب تحت هذا المصطلح إلاّ في العصر الحديث، ذلك بأنّ «الفنّ» بالمفهوم الأدبيّ كان متداوَلاً بينهم، فيما يبدو، تحت مصطلح «الصّناعة» وما في

95- اصطنع بعض المثقّفين العرب المعاصرين هذه اللّفظة على أساس أنّها من ابتداعهم، وهي في الحقيقة من لغة أبي حيان التوحيدي، استعملها في مقدّمة كتابه: «الإمتاع والمؤانسة»، 1، 9، بتحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ت).

حكمها. ويعزّز من هذا الرّأي ذلك العنوانُ الذي اختاره أبو هلال العسكري (ت. بعد سنة 1005 م.) لكتابه الشّهير وهو: «كتاب الصّناعتين». فالشيخ كان يقصد بمصطلح «الصّناعتين» إلى «فنّ الشعر»، و«فنّ النثر».[96] وحتّى لفظ «الصناعة» نفسه، بالمفهوم التقنيّ للإبداع الأدبي، لم يُعرف إلاّ في أرج العصر العباسيّ.

لم يكن مصطلح «الفنّ» في العربيّة القديمة، إذن، (لا ندري، مع الأسف، متى ابتدأ العرب يصطنعون لفظ «الفنّ» بالمفهوم العصري الجاري في اللّغة الأكاديميّة في العهد الراهن، غير أننا نفترض أنّ ذلك لم يَعْدُ إلى أبعدَ من بداية القرن التاسع عشر...) يُطلَق على ما يطلق عليه على عهدنا هذا؛ بل كان يُطلَق، في اللّغة العربيّة القديمة[97]، على النوّع، والحال، والغناء، والخلْط، والجماعة المختلفة من الناس[98]. ويبدو أن المعنى الوضعيّ لهذا الحرف أُخِذَ من حركة حمار الوحش حين يطارد أتانه؛ فقد كانوا يقولون: «الفنّ

96- يبدو أنّ لمفهوم الفنّ في اللّغة العربيّة، القديمة والحديثة، معانيَ كثيرةً منها ورودُه تحت معنى «الجنس» (genre عيا). وعامّة النقّاد العرب قد يصطنعون معنى الفنّ لمعنى الجنس في خلط معرفي عجيب. ونحن أيضاً وقعنا في هذا الخلْط في بدايات حياتنا العلميّة فأطلقنا على الأجناس الأدبيّة في كتابنا: «فنون النثر الأدبيّ في الجزائر» «الفنون»، ونحن لم نكن نريد، في الحقيقة، إلاّ إلى الأجناس. ومن عجب أنّا ترجمنا العنوان نفسه باللغة الفرنسيّة إلى السوربون تحت مصطلح «الأجناس» أي «les genres» بعينه. غير أنا سَهَونا لدى نشر الكتاب باللغة العربيّة أن نُصلح من شأن عنوانه فأبقينا على مصطلح «فنون»، وهو على كلّ حال تعبير متداول قديم، ولكنّه لم يعد مقبولاً في الكتابات النقديّة المعاصرة. ولكن، ولا هذا الكتاب أيضاً كَتب عنه أحدٌ صفحةً واحدةً من النقد ليبيّن النقائص والعيوب المنهجيّة والاصطلاحيّة. ولذلك رأينا عام 1980 نعدّ الجنس فنّاً دون معنىً! ويصطنع عامّة الناس في العربيّة الفنّ بمعنى التقنية، والفن بمعنى الجنس الأدبيّ، والفنّ بمعنى أيّ شيء آخر، حتّى إنّهم يقولون: النثر الفنّيّ، ولو ترجمناه إلى لغة غربيّة حيّة لضحك الناس منّا...

97- لا ينبغي أن يعترض علينا معترض في اصطناع عبارة «اللّغة العربيّة القديمة»، إذ حين عدّ قدماء العرب يطلقون لفظ «الفَنَان» على حمار الوحش، وهو اللفظ نفسه الذي لم يبق استعماله القديم لانعدام الحاجة إليه، واكتسابه معنىً حديثاً راقياً جميلاً... فلا يعني ذلك إلاّ أنّ هناك عربيّتين اثنتين: عربيّة قديمة، وعربيّة عصريّة. وما يوجد من آلاف المصطلحات في العربيّة الحديثة لا يوجد في القديمة، وقد يكون العكس صحيحاً بالقياس إلى كثير من المعاني...

98- ينظر ابن منظور، لسان العرب، فنن.

الحمار بأتنه، واشتقّ بها في طَرْدها، وسَوْقِها يميناً وشمالاً وعلى استقامة، وغير استقامة»[99]. من أجل ذلك كانوا يُطلقون لفظ «الفنّان» على حمار الوحش لتمكّنه من الافتنان في فعل ذلك.[100] فكأنّ الافتنان في أصل الاشتقاق العربيّ يعني التحرّك والتوجّه في اتّجاهات ومسارات مختلفة بشكلٍ مدهش. ولذلك قالوا أيضا عن الخطيب حين يبدع ويبرع في مخاطبته النّاس في مقاماتهم: «افتنّ (...) في حديثه وفي خُطبته: إذا جاء بالأفانين».[101]

فالفنّ في وضع العربيّة القديمة هو الذهاب كلّ مذهب في الشيء والبراعة فيه، وهو أيضاً التنوّع والتعدّد من قولهم «رعَينا فنون النبات، وأصبنا فنون الأموال».[102] فلمّا جاء النّاس في العهود الحديثة أطلقوا الفنّ على ما يفتنّ فيه المغنّي من ألحان وأصوات، والرسّام من مشاهد وألوان، والراقص من حركة وإيقاع، والشاعر من براعة وإدهاش...

والحقّ أنّ مفهوم الفنّ المستعمَل بكثرة في اللّغة العربيّة الحديثة، في غير دلالة أطواراً، جاء عن تأثّر، فيما يبدو، باللّغات الغربيّة ومنها الفرنسيّة من وجهة، وبالثقافة الغربيّة العائدة إلى القرون الوسطى من وجهة أخرى؛ فالغربيّون هم الذين كانوا مولَعين باصطناع هذا المفهوم لمعانٍ ثقافيّة ومعرفيّة

99- م.س.

100- يستشهد اللغويّون العرب القدماء ببيت شعر لأبي ذؤيب الهذليّ يتحدّث فيه عن حمار الوحش فيقول:

فافتنّ بعد تمام الوِرْد ناجية   مثل الهراوة ثِنْياً بِكْرُها أبَدُ

ومعنى قوله: ثِنْياً بكرُها أبد: أنها ولدت بطنَين، وأنّ ولدَها الأوّل قد توحّش معها. (لسان، أبد).

وورد هذا البيت في قصيدة أبي ذؤيب في شرح ديوان الهذليّين (ص.125) ببعض الاختلاف، قال:

فاحتار بعد تمام الظِّمْء ناجية   مثل الهراوة ثِنْياً بكرها أبدُ

وشُرِحَ لفظ «فافتنّ» بمعنى «استاق». (والافتنان والاستياق والاشتيال واحد.

101- م.س.

102- م.س.

كثيرة (خارج إطار المعاني البدويّة والصّيديّة المرتبطة بحمار الوحش وحركته وسلوكه في الغابة والفيافي والقفار، لدى قدماء العرب) حتّى إنّهم كانوا يُطلقون في القرون الوسطى على مجموعة من العلوم الضّروريّة معرفتها – فكانوا يتدارسونها على وجه الوجوب في كلّيات الفلسفة– مصطلح «الفنون السبعة».[103]

وشيئاً فشيئاً، بدأ الغربيّون يتخلّصون من غلواء مفهوم الفنّ ففصّلوا العلوم بعضَها عن بعض، فلم يَعُدِ النحو فنّاً بل عِلماً، كما لم يعد الفَلَك فنّاً بل علماً هو أيضاً، وهلمّ جرّاً.

وعلى أنّ مِن المنظّرين الغربيّين مَن يحاول ربْط الفنّ باللّغة، واللّغة بالشعريّات، إذ لا ينبغي للشعريّات أن تكون إلاّ داخل اللّغة، وباللّغة وحدَها. فشعريّات الفنّ، إذن، يجب أن تكون موقوفةً على هذا الإطار وحدَه. غير أنّا، كما يلاحظ ذلك جيرار درصون[104]، حين نطرح مفهوم «الشعريّات» أو «La poétique» نكون قد قلنا كلّ شيء، ولم نقل شيئاً في الوقت ذاته. ذلك بأنّ كثيراً من المتخصّصين في الأدب لا يعني مفهوم الشعريّات لديهم إلاّ الشعر، ولكنْ ها نحن أولاءِ أمام معضلة مفهوميّة أخرى، وهي: ما الشّعرُ نفسُه...؟ ففي حين يرى منظّرون غربيّون آخرون، يلاحظ دوصون أيضاً، أنّ الشعريّات لا يتمحّض أمرُها، في الحقيقة، للشّعر،

103- وكانت عندهم هي: النحو، والبلاغة، والمنطق، والرياضيات، والرياضيات، والهندسة، وعلم الفلك، والموسيقى. (ينظر، André Lalande, Dictionnaire de philosophie. art).

104 –Cf. G. Dessons, Une poétique de l'art comme critique d'une esthétique de l'art, in Littérature et sciences humaines. Paris. 2001, p. 164-165.

ولكن لبلاغة الاستعارة والمجاز فيه؛ يوجَد فريق ثالثٌ من الفريقين يرى أنَّ الشعريات هي التي تعرّفُ بِنَى النصّ الأدبيّ لا غير. بَيْد أنّ الشعريّات الحقيقيّة، لدى نهاية الأمر، قد تكون هي صاحبة العلاقة باللّغة؛ وذلك حتّى تبعدَ شعريّات الحيز، وشعريات الطّبيعة، من الأوهام...

إنّ شعريّة الفنّ لا يمكن أن تُتصوَّر إلاّ على أساس أنّها علاقة نقديّة بين الفنّ واللّغة. أي لا توجد لغة للفن الرسم، ولا للفنّ الموسيقى، على الرّغم من أنّ الرسّامين والموسيقيّين لهم، هم أيضاً، لغتهم؛ غير أنّ ذلك شيء آخر. فالعلاقة النقديّة (Rapport critique) تعني أنّ إبداعاً ما، هو إبداعُ فنٍّ حين يكتسب فعاليّة نقل الخطاب الذي يثيره. ويتولّد عن هذا التصوّر، بالمقابل، أنّ الأخطِبَة[105] تنقُل فكرة الفنّ، وفكرة إبداع الفنّ.[106]

والحقّ أنّ التفكير حول الفنّ الذي لا يتأسّس على اللّغة، أي الفنّ خارج إطار الكتابة الأدبيّة، يبدو أنّه، مع ذلك، يعْمَل في صالح الأدب؛ ذلك بأنّ شعريّات الفن، كما يذهب إلى ذلك جيرار دوصون، تعني شعريّة الأدب، وليس جماليّة هذا الأدب. وليس هذا الأمر جليّاً بالقياس إلى عامّة النّاس.

وإذا كانت شعريّة الفنّ ليست هي جماليّةَ الأدب، فما ذلك إلاّ لأنّ الأدب –كما يذهب إلى ذلك جيرار جينات– «هو أيضاً فنّ» ونتيجة لذلك

105- هو الجمع القياسي لخطاب. جاء في الكامل للمبرد أنّ «فِعالة الدالّ على المذكّر (حتّى يعد فَعال الدالّ على المؤنث مثل ذراع التي تجمع على أذرع) يجمع في أدنى العدد على أفعلة مثل: لسان –لمَن ذكّره– ألسنة (فإن استعمل على سبيل التأنيث قيل: ألسُن)، وحمار أحمرة، وفراش أفرشة... قسنا نحن على ذلك النظام نجمعه أنظمة، والخطاب نجمعه أخطبة... المبرد، الكامل، 1، 10). وأمّا من يجمعون الخطاب على خطابات، فكان أولى لهم أن يجمعوا أيضاً النظام على نظامات! وهم على كلّ حال لا يعرفون العربيّة.

106- Cf. G. Dessons, op. cit., p. 169.

فالشعريّات هي، بلا ريب، جزءٌ من نظريّة الفنّ؛ وإذن، فهي جزء من نظريّة الجمال». [107]

غير أنّ دوصون يلاحظ على جيرار جينات أنّه بموقفه هذا خرج بالأدب من حقل البحث في خصوصيّة الكتابة الأدبيّة فجعلَ منها حقلاً للجماليّات. [108]

إنّ شعريّات الفنّ ليست إلاّ بناءً للفنّ والشعريّات جميعاً؛ ذلك بأنّ الفنّ ليس نازعاً لقِيَمِه وحدَها، ولكنْ نازعاً للقيم من حيث هي بوجه عامّ؛ بغضّ الطّرْف عن ارتباط هذه القِيَم، بصورة مباشرة، بتلقّي الإبداع الفنّيّ، أو عدم ارتباطها به. [109]

وأمّا الفنّ في مفهومه الحديث، وبعد انفصاله عن سائر العلوم في الثقافة الغربيّة خصوصاً، فإنّه اغتدى يعني كلّ نتاج جماليّ بواسطة إبداعٍ كائنٍ واعٍ. [110] والحقّ أنّ الفنّ أمسى يضادّ العلم، فكلّ ما هو فنّ فليس بعلم، وكلّ ما هو علم فليس بفنّ. ويختلف الفنّ عن العلم، كما هو معروف، بكون الأوّل يُتذوّق بالذّوق الوجداني، لا الحسيّ طبعاً؛ في حين أنّ العلم يُبرهَن عليه بالبرْهانات، ويدرَك بالعقل. ولا سواءٌ ثقافةٌ جِبِلّةٌ تُدْرَك بالوجْدان، وعلمٌ دقيق يدرك بالتعلّم والاكتساب. وإذا كان الفن يُصقل، هو أيضاً، بالتعلّم والمُثاقفة، فإنّ ذلك لا يجوز له أن يرقّى به إلى مستوى القاعدة

107- G. Genette, L'Œuvre de l'art, Seuil, Paris, 1994, p. 7.
108 - Cf. G. Dessons, op. cit., p. 173.
109 - Ibid.

110- ينظر م. س.

الصحيحة، أو النّظريّة الصارمة، بل يجب أن ينهض على طَلاقة الحرّيّة، وحِسّ الجمال؛ لأنّه يعني اختلاقَ عالَم لم يوجَدْ مِن لا شيءٍ، فهو يستلهم في عطائه الخيال والوجدان قبل أيّ شيء آخر.

والأديب حين يُبدع عملاً أدبيّاً ما، إنّما هو يفتَن في كتابته؛ فهو، من هذه الوجهة، فنّانٌ.[111] وكلّ كتابة أدبيّة رفيعة كالشعر الجميل، والنثر الأدبيّ البديع، هي فنّ من فنون الإبداع يمكن أن تضاف إلى الفنون الجميلة الأُخَرِ كالموسيقى والتصوير والرقص وغيرها. فالشعر، كما يذهب إلى ذلك الفيلسوف الألمانيّ هيجل، فنّ أدواته اللّغة[112]؛ ذلك بأنّ الأديب حين يرسم لوحة بديعةً بتصويره اللغويّ هو بذلك أكبر فنّان. غير أنّ التصوير باللّغة ليس كالتصوير بالفرشاة، وتوظيفَ اللّغة ليس كتوظيف الألوان، ولا الأصوات والألحان؛ كما أنّ توظيف الإيقاع في الكتابة الشعريّة، خصوصاً، ليس كتوظيف الإيقاع في الرّقص بأنواعه... فاللّغة قد تَعَاصُ على صاحبها وتشمس بين يده فلا تُسعفه بالقَدْر المطلوب على التصوير، فيَعدَمُ التوفيق، وقد يقع في الحرمان...

وعلينا أن نتوقّف، هنا، لنوضح قضيّة قد تلتبس في الأفهام، وقد يفهمنا القارئ على غير ما نريد إليه؛ فنحن هنا لسنا نتحدّث عن جنسي الشعر والنثر في العهود الكلاسيكيّة. وقد عرض لهذه الفكرة رولان بارط

111- كان لفظ الفنّان، في المعاجم العربيّة، يطلق على حمار الوحش لتفنّنه في مشيه وعَدْوه، ولذلك هناك من المتعصّرين مَن يدعو هذا الاستعمال ويؤثِر عليه المتفنّن. غير أنّ الفنّان كلمة جميلة وشاعت في اللّغة العربيّة، ولا مانع من استعمالها فيما استعملناها له في هذا المقام، وما في حكمه.

112 – Cf. Hegel, Leçons sur l'histoire de la philosophie, I, p. 245.

فرأى أن النثر والشعر كانا في العهود الكلاسيكيّة مقدارين مختلفين، فكان التباين بينهما يوزن بميزان، حيث كانا متباعدين أشدّ التباعد... فأنا إن قلت: «النثر» فذلك يعني الحدّ الأدنى من الخطاب الذي يحتمل جملة من الأفكار في ألفاظ قليلة... وبعبارة أخرى وهي بتمثّل السيد جوردان:

الشعر= النثر + ا + ب + ج

النثر= الشعر – ا – ب – ج[113]

وإذن، فالنثر الأدبيّ هو غير نثر السيد جوردان الذي يعني اللّغة اليوميّة الأكثر ابتذالاً، لأنّ هذا النثر إبداع أدبيّ (خطبة، خاطرة، قصّة، رواية، مقالة أدبيّة...). وإذن، فأولى لنا أن نتمثل نثرَين اثنين لا نثراً واحداً، فأما النثر الأوّل فهذا الذي نهذي به طوال يومنا، ونشتري به البضائع من الأسواق، ونركب به في حافلة أو قطار أو طائرة... هو الكلام العاديّ الذي يصطنعه عامّة النّاس في الشوارع والأسواق والمؤسسات الاقتصاديّة... وأمّا النثر الآخر فهذا الذي نكتبه على أنّه إبداع نعبّر به عن هواجسنا ونريد أن نبلّغ من خلاله رسالة جماليّة تؤثّر في النّاس وتعجبهم فيتلذذون بالقراءة. فالنثر الأوّل خالٍ من الجمال والمتاع، في حين أنّ النثر الآخر لا يكون إلاّ بهما، وبفضلهما.

وعلى أنّ هذين الصنفين اللّذين ذكَرْنا من النثر لا يستوفيان كلّ أنواعه، إذ يمكن تمثّل النثر بمعنى الخطاب ليتحديَ أمامنا طائفة من الأخطِبَة التي تصطنع اللّغة النثريّة كالخطاب الديني، والخطاب التاريخيّ، والخطاب الإعلاميّ، وهلم جرّاً...

---

113 – Cf. R. Barthes, Le degré zéro de l'écriture, p. 33.

ويحاول جيرار ديصون (Gérard Dessons) العلاقة بين الفنّ والشعريّات من وجهة، والفنّ والجماليّات من وجهة أخراة، ليقرّر في مطلع مقالة جميلة له أنّنا «بمقابلتنا شعريّات الفنّ بجماليّات الفن، لا يعني أنّ ذلك من باب مقابلتنا حقيقةً بخطأ؛ فليست الحقائق، في حقل العلوم الإنسانيّة، إلاّ مراعاةً للأحداث مع أوضاع التاريخيّات (Historicités)، أي أنّ الرهانات وحدها هي التي تتحكّم في الموقف. ولا يعني ذلك إلاّ أنّ شعريّات الفنّ ليست هي جماليّات الفنّ. ولا ينشأ عن ذلك وجود نسبيّة للجنس: لك جماليّاتك، ولي شعريّاتي؛ بل نحن نقيم في أفضل ما في العوالم».[114]

على حين أنّ «الجمال» —ونقصد به هنا إلى المفهومين الفلسفيّ والمادّي معاً— هو الذي يطلق عليه في اللّغتين الفرنسية والإنجليزيّة (Le Beau, Beautiful)؛ وهو الذي ينصرف إلى جمال الصورة الجسميّة لدى الإنسان وكمالها. ويعرّف كانط (Kant) مفهوم الجمال بأنّه «هو الذي يُعجِبُ على امتداد العالم دون أن يرقى إلى مستوى «مفهوم»،[115] أي انه لا يرقى إلى درجة اننا نستطيع البرهنة عليه ذاتيّاً أو منطقيّاً؛ ذلك بأنّ الجمال قيمة غير قابلة للبرهنة والتقنين... والجمال هو أحد المفاهيم المعياريّة الثلاثة التي تتمحّض لأحكام القيمة: وهي الجمال، والحقّ، والخير.[116] وأمام اتّساع رقعة هذه المفاهيم،

114 – G. Dessons, op. cit., p. 161.

115 – E. Kant. Critique du jugement, I. 9, (in A. Lalande, op. cit., Beau).

وانظر أيضا جميل صليبا، معجم الفلسفة، 1. 407-408

116 – Cf. A. Lalande, Ibid.

ونظراً لاتصالها بتفكير الإنسان وذوقه ووجدانه كان للجمال علم هو «علم الجمال» (Esthétique) الذي يبحث في نظريّات الجمال ومقاييسها.[117]

وتمتدّ صفة الجمال، أو الجميل، إلى الأمور المجرّدة طوراً، والمحسوسة طوراً آخر. وتقوم لذة الحياة على تذوّق الجمال والاستمتاع به في الذوق، والشمّ، والسّمع، واللّمس، والنظر.

من أجل كلّ ذلك، ولَمّا كان الأدب مما ينتمي إلى الأشياء الجميلة بحسن تصويره للأشياء، فإنّ مسألة الجمال يجب أن تُبحث في النصّ الأدبيّ؛ حتّى يُميِّزَ الجميلُ من الكلام، من غير الجميل منه. وعلى الرغم من أنّ النقد الجديد يجنح نحو التجانفِ عن إصدار أحكام القيمة بالقبح والجمال، والرداءة والجودة، إلاّ أنّ ذلك ما كان له ليغيّر من الأمر شيئاً. فالجميل من الإبداع يتّفق الناس على جماله، والقبيح يتفقون أيضاً على قبحه، وإن لم ينطقوا بحكم القيمة!...

وقد أدخل بعض النقّاد الغربيين المحدثين مقياس الجمال في النشاط النقديّ، حتّى إنّ منهم من طالب بضرورة بقاء الفنّ لغاية الفنّ وحده... ومنهم من يبالغ في ذلك إلى درجة الإيغال في التجريد، والذهاب بعيداً عن واقع الحياة... ولم يعرف العرب النقد الجماليّ بالمفهوم النظريّ الصارم؛ وإنّما كانوا يحومون من حوله باصطناعهم علم البلاغة الذي كان يبحث في جماليّة اللغة، وجماليّة الأسلوب، وجماليّة المجاز والاستعارة والتشبيه، في الشعر خصوصاً. وعلمُ الجمال، أو الجماليّات، من المفاهيم الفلسفيّة التي تسرّبت

117- ينظر جميل صليبا، م. م. س.

إلى المدارس النقديّة الحديثة، والتي دأبت على الاتّحاد إلى هذه الجماليات عند قراءة أيّ أثر فنّيّ: أدباً كان أم رسماً، أم نحتاً، أم رقصاً، أم تمثيلاً، أم موسيقى...

والجماليّات[118]، كما يعرّفها ديدي جوليا (Didier Julia)، « هي العلم الذي يبحث في الجمال، والعاطفة التي يقذفها فينا».[119] ويمكن تمثّل مسألة الجماليّات في مفهومين اثنين: مفهوم الإبداع، ومفهوم التلقّي الجميل (La perception esthétique)؛ فإذا كانت الميتافيزيقا إنّما تُعنى أساساً بظاهرة الإبداع حيث خُوِّل لها قياسُ طاقات الإنسان وتحليلها، فإنّ الجماليات، بمعناها الحقيقيّ، لم ترقَ إلى مستوى النظريّة التي تُعنى بالبحث في مفهوم الإدراك، أو تلقّي الفنّ وتذوّقه، أي كحُكْمٍ قائم على الذوق والتذوّق، أو عاطفة المتعة النفسيّة، إلاّ منذ عهد الفيلسوف الألمانيّ كانط.[120]

ويبدي جيرار دوصون أسفه لانحراف علم الجمال عن مساره الحقيقيّ الذي كان من اجله، فيقرّر «أنّ من المحزن، أنّ علم الجمال، بما هو حقل علميّ قائم بذاته المتّسمة بالخصوصيّة، يحاول إغراق سمكة تاريخه، ليس فقط من حيث تأسُّسه على أنه «فلسفة الفنّ»؛ ولكن لأنّه، وبكلّ بساطة، كلّف نفسه القيام مقام العلم الذي يعالج الفنّ. في حين أنّ علم الجمال كانت غايتُه الأولى هي العنايةَ بالجمال (Le Beau) والوجدان...»[121] قبل أيّ شيء آخر.

118- نقترح أن يطلق المصطلح المنتهي بـ «ـيّات» على كلّ المفاهيم الغربيّة التي تنتهي بـ «Tiques...» مثل «اللسانيات» مقابل «Linguistique»، والشعريّات مقابل «Poétique»، والجماليات مقابل «Esthétique»، والسّيميائيّات مقابل «Sémiotique» وهلمّ جرّا ... على أنّنا لا نتعلّق كلّ التعلّق بهذا الاقتراح الذي هو مجرّد رأي نرجو أن يناقشه النقّاد والسّيمائيّون العرب المعاصرون لحلّ إشكاليّة المصطلح النقديّ الحداثيّ...

119 –Dictionnaire de philosophie, Esthétique, Larousse, Paris, 1964.

120 – Ibid.

121 – G. Dessons, op. cit., p. 163.

ويُفترَض في النّتاج الفنّيّ أن يَنْشُدَ أعلى درجات الكمال ما استطاع إلى ذلك سبيلاً؛ وذلك على المستويين الشكليّ والمضمونيّ معاً. غير أنّ من المنظّرين مَن لا يجنح إلاّ إلى جمال المضمون، وعلى رأس هؤلاء هيجل الذي كان يمثّل مدرسة قائمة بذاتها بمخالفته عن كانْط صاحب المدرسة الجماليّة التي كانت ترى الجمال متعلّقاً بالشكل أو التعبير؛ فالهيجليّون يتمثّلون جمال الفنّ على أنّه مجموعة المدلولات (Signifiés)؛ أي أنّ الجمال الفنّيّ يكمن أساساً في مضمون الفنّ. على حين أنّ الكانطيّين يتوجّهون نحو المستوى الشكليّ الماثل في مجموعة الدّلالات (Signifiants)[122]. فالجماليّة في تصنيف المدرسة الفلسفيّة الألمانيّة ضربان على الأقلّ: جماليّة الشّكل ويمثّلها كانْط، وجماليّة المضمون ويمثّلها هيجل. إنّ كانْط على إقراره بأهمّيّة الجمال في باب المعرفة التجريديّة، إلاّ أنّه يميّز، في كتابه: «نقد ملَكة الحُكم» الأفكار الجماليّة من أفكار العقل، ويبحث في البرهنة على أنّ هذين الصّنفين من الأفكار لا يمكن إدماج أحدهما في الآخر.[123] غير أنّ جاك دريدا لا يُقرّ بثنائيّة الشكل والمضمون، رافضاً ثنائيّة دو صوسير الماثلة في الدالّ والمدلول، ذاهباً إلى أنّ ذلك كلّه مجرّدُ زُفاتٍ رَميمٍ من بقايا الميتافيزيقا الأوربيّة.

وأيّاً ما يكن الشّأن، فإنّ الناس لا يزالون يَنْشُدُون المتاع الفنّيّ، عادة، في المكتوبات بعضّ الطّرْف عن وجهَيّ عُملتها (الأعمال الأدبيّة الكبيرة)، لا في المنطوقات المرتجَلة غير المزوَّرَة[124] سلَفاً، والمنقّحة مراراً؛ وذلك حتى تخرج

122 – Cf. Pierre V. Zima, La déconstruction, une critique, p. 8.

123– كتب كانْط هذا الكتاب عام 1790.

124– واردٌ معنى التزوير هنا بمعنى كلام عمر بن الخطاب يوم السّقيفة.

من هذا الْحُكم الآثارُ الخطابيّة الرّائعة، ومحاورات الأعراب، وأحاديث قدماء البلغاء العرب في مقاماتهم ومنافراتهم. ذلك بأنّ الأعمال الأدبيّة العربيّة القديمة التي رُوِيَت، ثمّ دُوِّنتْ في بطون الأسفار؛ فعلى الصفة الشفويّة التي تُقَارِفُها ولا تفارقها، إلاّ أنّ كثيراً منها يتوافر فيه الشروط الفنّيّة والجماليّة التي تجعله يرقى إلى طبقة الأعمال المكتوبة الكبيرة... ويزعم صاحب معجم الفلسفة، بهذا الصّدد، أننا نستطيع أن نتخذ من التحليل الجماليّ للعاطفة منهجاً لتعميق المعرفة الإنسانيّة.[125]

ثانيا. وظيفة الفنّ

إنّ أهمّ المشكلات الفلسفيّة هي مشكلة الفنّ من حيث وظيفته وغايته:

1. ليس الفنّ، كما يذهب إلى ذلك يوري لُطْمان، إلاّ وسيلةً من وسائل التواصل؛ لأنّه يسعى إلى ربْط العلاقة بين الباثّ والمتلقّي. فهل يجعلنا مثل هذا التصوّر أن نعرّف الفنّ بأنّه لغة منتظمة بكيفيّة خاصّة؟[126] غير أنّنا نودّ أن نضيف إلى أنّ هذه العلاقة التي يتحدّث عنها لطمان، والتي تربط بين الباثّ والمستقبِل، يجب أن تقوم على التأثير والتأثّر؛ فالمستقبِل لا يَقْبَل، في الغالب، بأن يقدّم الباثّ إليه عملاً فنّيّاً لا يعجبه ولا يبعث في وجدانه الإحساس بالجمال الذي هو مظنّة للمتاع. فلو بسّطنا العمل الفنّي إلى المستوى الذي يجعله مجرّد بضاعة معروضة في السّوق، وأنّ رجل الفنّ يشبه التاجر مع وجود الفارق طبعاً، فإنّ المستقبِل – الذي نتمثّله هنا بمثابة الزّبون– سيطالب بأن تكون البضاعةُ المعروضة جيدةً

125 – Id.
126 – Cf. Youri Lotman, La structure du texte artistique, (traduction de HENRI meschonic), Gallimard ? paris, 1973 , p. 33 ; Georges Mounin, Clefs pour la linguistique, Seghers, Paris, 1971, p. 133 et suiv.

وجميلة ونافعة... وإذن، فلا مناصَ من الْتِماس توافر الجمال في العمل الفنّيّ الذي يفّه المرسِل إلى متلقّيه...

ولذلك كان بعض الفلاسفة يرى بأنّ الفنّ إنّما هو تعبير أو وصْف للجمال. غير أنّ هذا التمثّل قد يُعيدُ هذه المسألة جَذَعَةً؛ أي يُعيدنا إلى البحث في ماهيّة الجمال وقد كنّا تناولناها بإيجاز شديد، منذ قليل في بعض هذا الفصل. فهل الجمال في ماهيّته قيمة موضوعيّة، أو قيمة ذاتيّة؟ أي هل الجميل جميل، لأنّني، أنا فقط، أقضي بجماليّته، انطلاقاً من حُكْمي الذاتيّ، أو هل أقضي بجماليّته لأنّه، من الوجهة الموضوعيّة، فعلاً وحقّاً، هو جميلٌ؟ ثم هل يجب أن يكون الفنّ جميلاً وكفى، أو يجب أن يكون جميلاً، ثمّ معبّراً، أثناء ذلك، عن حقيقة، فيصبح بذلك قيمة من القيم؟ أي هل الجمال الفنّيّ، أو الفنّ الجماليّ، يكمن في ألوان اللّوحة الزيتيّةِ العبقريّةِ الرسمِ، المتناسقة الأبعاد، المقدَّرة الأحياز، لأنّ الرسام الفنان وُفّقَ إلى حُسْن التنسيق بين الملامح والألوان والأبعاد، بعد أن كان قد أحسن اختيار الألوان الملائمة لها فقدّرها بمقدار، ووزنها بميزان؟ أو إنّما يكمن في الفكرة التي عالجها في مثل هذه اللّوحة؟ أو يكمن في هذا وذاك معاً؟... وإنّنا، إنّما نثير مثل هذه المُساءلات من حول الفنّ المنظورِ وفي وهمنا ماهيّة شعريّة الأدب التي قد تحملنا، هي أيضاً، على المساءلة: هل نلتمس الجمال الفنّي في عمل البحتري، مثلاً، المتمحّض لوصْف بِركة المتوكّل، الأول: هل نلتمسه في جمال البِركة نفسها، أو في جمال وصْفها، عبر القصيدة الواصفة لها؟... وبِمُساءلة أخراةٍ: هل يكمن الجمال في ذاته، أو يكمن في موضوعه؟ أو تارة يكمن في ذاته

فقط، وتارة أخراةً يكمن في موضوعه فقط؟ أو هو جوهر كريم قائم بنفسه، في نفســه، بحيث لا يكمن لا في الذّات ولا في الموضوع؟

تُساءلات كثيرة يمكن أن تُثار عن هذه المسألة؛ بل إنا نحسب أنها ستثار على وجه الدهر، ما ظلّ الإنسان قلقاً مفكّراً، ومشرئبّاً باحثاً عن المزيد من المعرفة؛ فمنذ أفلاطون وأرسطو، إلى هيجل وكانط، إلى روسل (Bertrand Russell,1872-1970) ودريدا (Jacques Derrida, 1930-2004): اجتهد الفلاسفة والمفكّرون في تأسيس نظريّة، بل نظريّات، للفنّ والجمال وما يحوم من حولهما حَوَماناً.

غير أنّ الأهمّ في تقديرنا، من كلّ ذلك، ليس هو ماهيّة الفنّ في حدّ ذاتها، أو ذاته، ولكن وظيفته؛ أي ما الغاية من وراء الْتماس الفنون الجميلة على اختلافها، والذي يعنينا منها هنا الكتابة الفنّيّة؟ وما الرسالة الجماليّة التي تُتوخّى من خلال الكتابة الأدبيّة: إرسالاً واستقبالاً؟ وهل الغاية هي تبليغ الرّسالة الأدبيّة باعتبار مضمونها ولو كان ذلك في شكلٍ فجّ، وهو منظور النظريّة الماركسيّة التي ورثتها عن هيجل؟ أي هل وظيفة الفنّ، أدباً أو رسماً أو رقصاً أو نحتاً أو نقشاً، هو الْتماس الجمال في الجانب الشكليّ منه دون الاحتفال بمضمونه، وهو المنظور الشكلانيّ للفنّ الموروث عن نظريات كانط؟ أي هل للفنّ رسالة تعليميّة أو تهذيبيّة في المجتمع، فيرتبط بالأخلاق؟ وإذن، فإنّا نقع في المنظور القديم الذي كان ربما جنح بالأدب إلى التعليميّة والنفعيّة في بعض التراث الأدبيّ العربيّ، شأنَ بعض المقامات، وليست كلّها؟... أو أنّ الفنّ هو مجرّد فنّ، وهي النظريّة التي يكرّسها النقد الغربيّ الجديد دون أن يقرّ بالتأثّر بنظريّة الفنّ للفنّ؛ وذلك لأنه لا يرى شيئاً يمكن أن يوجَد خارج

حدود اللّغة، فالفنّ الكتابة هو مجرّد عملٍ باللّغة دون انتظار غاية تعليميّة أو تهذيبيّة، أو حتّى جماليّة من وراء الكتابة الأدبيّة، أي رفض المرجعيّة الاجتماعيّة للأدب والفنّ؟ فلا رجل الفنّ، ولا رجل الأدب، يتأثّران بقضايا مجتمعهما فيخوضان في شأنها، ولا هذا المجتمع، بالمقابل، يستطيع أن يؤثّر في الإبداع الفنّيّ الذي يُنتجانه هما له، حتّى كأنّ هذه الكتابة الفنّيّة نزلت على الأديب من أعالي السماء، أو نجمتْ له من أعماق الثّرى!... أي هل تصبح وظيفة الفنّ مجرّد إضفاء لصبغة مثاليّة على الحقيقة[127] لا محاولة للتّعبير عنها، وعكسها بصدق وواقعيّة؟

2. هل يمكن فصْل الجمال (Le Beau) عن النّتاج الفنّيّ؟ وهل يمكن أن يكون فنّ ولا جمال فيه؟ أو بالمقابل: هل يمكن العثور على جمال ولا فنّ فيه، بالمفهوم العامّ للفنّ والافتنان؟ إنّ الشّيء القبيحَ نفسَه قد يغتدي جميلاً في منظور الفنّ والأدب؛ فقد كان شارل بودلير (Charles Baudelaire) (1821–1867) يرى أنّ الفنّ يمكن أن يكون جميلاً ويثير الإحساس بالجيفة! وقد لا يعني ذلك، في منظور بودلير، إلاّ أنّ هذه الجيفة، على قبحها ونُتونة رائحتها، قد تثير الإحساس بالجمال! فكأنّ الجمال لا يكمن في الجميل وحده؛ ولكن قد يكمن في القبح والنتانة أيضاً، من منظور بودلير الشاذّ على الأقلّ!...

غير أنّ من وظائف الفنّ كما كان يرى أندري مالرو (André Malraux 1901-1976)، أنّه يكشف لنا عمّا كان يطلق عليه «الوجه المظلم من العالم». أي أنّ الفنّ يكشف لنا عمّا يتجاوز رؤيتنا اليوميّة العاجلة. ومثل هذا الوجه من التّصوّر الآخر لوظيفة الفنّ حمل الرسّام الأسبانيّ فرانسسكو

127 – Cf. D. Julia, op. cit.

ڤويا (F. Goya 1746-1828) على أن يَدين كلّ رأيٍ يتمثّل الجمالَ على أنه مجرّد «أكذوبة» أو «غواية».

إنّ الفنّ، بالمفهوم المعاصر، لا ينبغي له أن يقع في فخّ علميّة الوظيفيّة؛ فكلّ شيء أمسى في عهدنا هذا واقعيَّ الغاية، إذ لا يُعقل أن يكون الفنّ إنّما وُجد من أجل الجمال وحده، أي من أجل نفسه، لنفسه، ولا نفْعَ يمكن أن يُرجَى منه من وراء ذلك... فحتّى غاية الجمال للجمال، هي في حدّ ذاتها، منفعة روحيّة يحصل التلذّذ بها حتماً، ولكنّها تظلّ متعة داخليّة لا يمتدّ مفعولها إلى العالم الخارجيّ... ومع إقرارنا بأنّ الفنّ تعبير، في أصله، عن الجمال، فإنّ ذلك ما كان ليحظُرَ عليه أن يكونَ تعبيراً عن الواقع. فهل الفنّ يكتسب شرعيّته بالتعبير عن الجمال[128]، وهو في حدّ ذاته جميل؛ أو يكتسب شرعيّته بالتعبير عن الواقع المَعِيش؟...

ويعني الفنّ في الاستعمال العامّ، والاستعمال الشّعبيّ، والاستعمال اليوميّ أيضاً، التمثيل السينمائيّ، والمسرحي، والتصوير، والموسيقى، والرقص، والرسم، والنحت، والنقش... ولكنّه لا يعني، أثناء ذلك في هذا التمثّل العامّ لمفهومه، حقل الأدب الذي هو نتاج فنّيّ أساسه الخيال، ولحمته الجمال، وغايته توظيف هذا الجمال من أجل تبليغ رسالته الفنّيّة إلى المجتمع. وقد رأينا أنّ الشعريّات لا تدخل في الكتابة الأدبيّة التي هي حقلها الطّبيعيّ الأوّل، ولكنّها تدخل في الفنّ أيضاً فتوجّه ماهيته، وتحدّد كيانه. أفلا تكون الكتابة الأدبيّة، وحالُ الفنّ ما ذكرنا، حقلاً من حقول الفنّ؟ وإذا كانت وظيفةُ الفنّ هي التأثيرَ الجماليَّ في المتلقّي، أفلا تكون وظيفة الأدب إلاّ بعضَ

128 – Id.

ذلك؟ وإذا كان من وظيفة الفنّ رسْمُ حقل جميل، أو تصوير نهرٍ جارٍ رقراق، أو تجسيد قمّة جبل مكسوّة بالثلوج، أو وصْف غابة مخضرّة بالأشجار والدّوْح، أليست وظيفة الأدب، هي أيضاً، إلاّ بعض ذلك؟ فسواء علينا أعمدتَ إلى ريشةٍ فرسمت منظرا طبيعيّاً في لوحة زيتيّة، أم عمدت إلى مِزْبر وقرطاس فرسمت ذلك المنظر الطبيعيّ شعراً موقّعاً، أو نثراً أدبيّاً مرسَلاً؛ فالغاية واحدة، والوظيفة ليستْ مختلفة؛ وإنما التعبير عن هذا المنظر الطبيعيّ الجميل المؤثّر في ذوق المتلقّي، أي التعبير عن واقعيّته المرتبطة بشرعيّة الفنّ. والوسيلة أيضاً واحدة، وهي اتخاذ الخيال أداة للافْتنان في التعبير عن هذا الواقع الحيّ في العالم الخارجيّ. وما يخرج عن هذا المشهد الطبيعيّ المصوَّر باللّغة الفنّيّة التي يغذُوها الخيال المجنّح، يمثّل قريحة صاحبه التي أحسّت بوجود هذا المشهد فتأثّرت بما فيه من جمال بديع، ويمثّل العالم الخارجيّ الذي هو هذا المشهد في حدّ ذاته.

فهذا العمل الفنّيّ، بغضّ الطّرْف عن نوعه وطبيعته، إنّما يكتسب الشرعيّة الجماليّة، أو الفنّيّة، من خلال طرَفين اثنين: من خلال مُبْدعه لأنّه تمخّض في نفسه، وانصهر في مخيلته الخلاّقة حتّى ولَد عملاً فنّيّاً كاملاً منشَؤُهُ اللّغة؛ ثمّ من خلال المنظر الطّبيعيّ الذي وُجد بالفعل مجسّداً، أي وُجد في عالم الواقع الخارجيّ. من أجل ذلك نجد الواقعيّة الفنّيّة، أو ما يمكن أن نطلق عليه ذلك، هنا، ترادف الشرعيّة الفنّيّة. فلا شرعيّة جماليّة دون ارتكازها على الواقع الخارجيّ. غير أنّ الواقعيّة الفنّية لا ينبغي لها أن تُتصوَّرَ، هنا، على أنّها جغرافيّةٌ أو بيولوجيّة؛ ولكنّها تظلّ قائمة في إطار الواقع الفنّيّ الخالص. أي أنّها وليدة التأثّر الجماليّ الذي أنشأ في النفس «إلهاماً» أدبيّاً

ولّده خيال دافق ناشئ عن الواقعَين الإثنين: الداخليّ الذي هو قريحة الفنّان بالمفهوم العامّ للفنّ والذي يمثّل شعريّة الفنّ؛ والخارجيّ الذي هو العالَم الماديّ، والذي يمثّل جماليّة الواقع الذي يُفضي إلى شعريّة هذا الواقع...

ثالثاً. فلسفة التبليغ في الفنّ

إنّ الفنّ وسيلة من وسائل التبليغ، وتقوم وسائله على خلفيّات فلسفيّة حديثة؛ ذلك بأنّ فلسفة هذا التبليغ، في الفنّ، تنهض على توظيف الجمال الفنّيّ أساساً، فلا يلتفت النّاس إلاّ إلى ما يُعجبهم من أشكال التعبير الفنّي: من كتابة جميلة، ومسرح، وموسيقى، وتصوير، ونحت، ورقص موقّع... فالفنّ كلّ لا يتجزّأ. فكلّ ما صدر عن الخيال، وكانت غايته التعبيرَ الفنّيّ وإشاعة الجمال أو المتاع الفنّيّ في أذواق المتلقّين، فهو فنّ جميل. ويتّخذ التبليغ الفنّيّ لنفسه عدّة أشكال للتعبير؛ فالحركة الإيقاعيّة التي تصدر عن راقصة موهوبة هي لغة سِيمَائيّة تبلّغ بها حدثاً حركيّاً فنّيّاً من اجل ان تُمْتِع المتلقّين. والألوان الميتة الجامدة التي تستحيل بفضل فرشاة رسّام عبقريّ إلى لوحة زيتيّة بديعة تبهر وتسحر هي، حتماً، لغةٌ. ولكنّها لغة من الألفاظ، ولغة من الألوان، فهي لغة سِيمَائيّة، لا لفظيّة. ولا يقال إلاّ نحو ذلك في بقيّة الفنون التعبيريّة الأُخَر. فللفنّ مادّة مطروحة والتّاصّ هنا مع الجاحظ في الطّريق هي هذا الواقع الذي ينطلق منه الفنّان لتصويره في عمله الفنّيّ على أشكاله المختلفة. كما أنّ للفنّ لغةً ليس بالضرورة ان تكون لغة مركّبة من سمات لفظيّة فقط هيَ هذا التعبير الجميل عن هذا الواقع الذي ينطلق منه الفنان، والذي يعبّر عنه بالأداة الفنّيّة التي تتلاءم مع موهبته وتجربته

واستعداده الفطريّ والثقافيّ معاً. وللفنّ، أثناء ذلك، غاية هي وصف هذا الواقع الماثل في القريحة المتسرّب إليها عن طريق صورة العالم الخارجيّ المتولّج في كيان الفنّان، أو ما يمكن أن نطلق عليه «النَّفَس الإبداعيّة».

ونستخلص ممّا قرّرناه في الفقرة السّابقة أنّ الفنّ يتّخذ له في طرائق التعبير، ومن ثَمَّ طرائق التبليغ، عدّةَ لغات سيمائيّة، ممّا يجعل من ألفاظ اللّغة مجرّد سمات اصطناعيّة يعلّمها الكاتب ليصوّر بها عواطفه. وبعض ذلك تستوي اللّغةُ الخام القابعةُ في بطون المعاجم مع الألوان الميتة القابعة في نفسها قبل أن ترسمَ لوحةً زيتيّة عبقريّة. كما تستوي الأحجار الجامدة قبل أن تنقش أو تنحت تماثيل بديعة، مع الأنغام الموسيقيّة الكامنة في أصواتها السبعة، قبل أن تستحيل إلى مجموعة متناغمة من الأصوات التي ترقى بها إلى مستوى الموسيقى التي تطرب وتمتع، وهلمّ جرّاً...

وإذن، فالتبليغ من منظور سيمائيّ خالصٍ تتنوّع أدواته، وتتباين وسائله؛ ولكنّ الغاية تظلّ واحدة تمثُلُ في إيصال المعلومة بلغةِ تعبيرٍ تتّخذ طبيعتَها تبعاً للظّروف والأحوال. فليست اللّغةُ وحدَها هي القادرةَ على التعبير الجميل، بل إنّ الصّمت الأخرس كثيراً ما يكون حواراً صامتاً، أو لغة خرساء، تعبّر بألوانها أو بأشكالها أو بإيقاعاتها فيكون التبليغ الفنّيّ بها أفصحَ من التبليغ بلغة الألفاظ نفسها.

غير أنّ هناك مسألةً تفصيليّة في هذه الإشكاليّة تتمحّض للسّمات اللّفظيّة دون سمات التبليغ الأخراة، ذلك بأنّ متلقّي الكتابة الفنّيّة يحتاج إلى الحدّ الأدنى من ثقافة الباثّ ولغته كي يفهَمَه فيتفاعل معه، ومن ثَمّ يتأثّر به؛

فلا يمكن أن يقرأ صينيّ شاعراً عربيّاً بصورة مباشرة إلاّ إذا كان يتقن اللّغة العربيّة وثقافتها، والعكس صحيح. في حين أنّ أيّ امرئ له الحدُّ الأدنى من الثقافة الفنّيّة يستطيع أن يقرأ لوحة زيتيّة رسمها أيّ فنّان في العالم، مهما تكنْ لغته اللّفظيّة؛ فلغة القراءة في الفنّ هي غير المكتوب، هي لغة سيمائيّة، لا لغة لفظيّة؛ كما هو الشأن بالقياس إلى الشعر وما في حكمه من الكتابة الفنّيّة التي تشتمل على شعريّة ترقَى بها إلى مستوى الفنّ. كما أنّ تلقّي الأنغام الموسيقيّة والاستمتاع بها لا يحتاج منّا إلى أن نتعلّم الموسيقى، بل نتذوّقها، ونستمتع بأنغامها دون أن تكون لنا ثقافة موسيقيّة عميقة. في حين أنّ متلقّي الفنّ المكتوب (الكتابات الأدبيّة الرّفيعة) سيكون مضطرّاً إلى أن يتشبّع بلغة تلك الكتابة الفنّيّة ونظامها وتقاليدها الثقافيّة لكي يستمتع بها.

ومن وظائف الفنّ الأساسيّة، كأيّ إبداع آخر، هي ربط الصلة، أو ما يطلق عليه في الفرنسيّة (La transmission)، بين الباثّ الذي هو أيُّ صنف من الأصناف التي أتينا على ذكرها مراراً في هذا الفصل، والمتلقّي الذي قد يكو قارئاً، كما قد يكون متفرّجا أو مستمعاً، أو متأمّلاً رائياً.

وعلى الرغم من أنّ هذا التحديد ليس جامعاً مانعاً، إذ قد يجوز أن يجتمع مفهوم التبليغ، في حقل الفنّ، في طرَف واحد فقط، عوضاً عن طرَفين اثنين... فإنّ ذلك ما كان ليغيّرَ من الأمر شيئاً، لأنّ الطّرَف -أو الشخصيّة- الذي يتحدّث إلى نفسه في حال المُناجاة[129] قد يستحيل هو نفسه إلى

129- المُناجاة، أو «المونولوج التأمّليّ» (Monologue intérieur)، خطاب مضمَّنٌ داخل خطاب آخر يتّسم حتماً بالطبيعة السّرديّة: الخطاب الأوّل حواريّ، والآخر برّانيّ؛ ولكنّهما يتداخلان معاً التحاماً تامّاً فيذوب الأوّل في الآخر، والآخر في الأوّل لإضافة بُعد حدثيّ، أو سرديّ، أو نفسيّ، إلى الخطاب الروائيّ...
وبحكم صدور المناجاة عن النفس الباطنة، فإنّها تُصاغ بضمير المتكلّم. أمّا إذا كان النصّ الروائيّ مصروفاً بضمير المتكلّم أصلاً فإنّه، ومن أجل التمييز بين النصّين التأمّليّ والخارجيّ يجبُ وضعُ النصّ المناجاتيّ بين مزدوجتين: «» وذلك لتبيان هذا الإدماج النصّيّ، أو أيّ علامة أخرى مميّزة. ولعلّ من الأمثل أن تُترَك، هنا، حرّية المبادرة للروائيّ نفسه الذي هو وحده الجدير باختيار هذه العلامة الفاصلة بين المناجاة والخطاب الآخر في نصّه.

متحدِّث، ومتحدَّثٍ إليه، في الوقت ذاته، أي إلى مُرسِلٍ ومتلقٍّ جميعاً. ويجاوز هذا النمط من التبليغ الشخص الواحد إلى الشخص والآلة التي تخبره بحدوث شيء، أو قرب حدوثه من وجهة؛ ثمّ إلى الآلات فيما بينها من وجهة أخراة. ولم يعُد شيوع هذا اللّون من التبليغ في عصرنا الراهن مشكلة نظريّة؛ ولكنّه أمسى حقيقة تقنيّة يحياها كلّ واحدٍ في المجتمع المصنّع. ثمّ إنّ وجود العلاقات اللّغويّة داخل عالم الحيوانات لم يعد مشكوكاً في أمره، بل أصبح حقيقة علميّة ليس فيها من ريب.[130]

بل قد يجوز أن نمضي إلى أبعدَ من ذلك فنزعم أنّ اللّغة ليست إلاّ شكلاً من أشكال التبليغ بين الناس. ويجوز، في مثل هذه الحال، كما يذهب إلى ذلك لُطْمَان، تعويض مفهوم الفرد (L' individu) بمفهوم ناقل الخبر، أي الباثّ. ثم متلقّي الخبر، أو المعلومة بـــ«المتلقّي» (Le destinataire). وقد يخوّل لنا بعض هذا أن نذهب إلى أنّ اللّغة (Le langage) (لغة التبليغ من حيث هي) لا تربط بين طرفين اثنين: مرسل ومستقبل فحسب؛ ولكنها تربط بين آلتين اثنتين، أو حتّى مجموعة من الآلات الخاصّة بالبثّ والاستقبال، كأجهزة التقاط الأصوات، والصور وسوائها.

وتُعدّ المناجاة تقنيّة متطوّرة من تقنيات السّرد الرّوائيّ في القرن العشرين. ومن النّاس من يعود بهذه التقنيّة السرديّة إلى الكاتب الفرنسيّ إدوار دي جردان (Edourd Dujendin, 1881-1949) في روايته: «الغارّات المقطوعة» (Les lauriers sont coupés) التي ظهرت عام 1887 حيث اصطنع لأوّل مرّة، فيما يزعم مؤرّخو الأدب الفرنسيّ، هذه التقنيّة التي تنتمي، من وجهة أخرى، إلى حقل علم النفس لارتباطها بتيّار الوعي. وقد أولع بها، فيما بعد، جيمس جويس إلى حدّ الهوس.
ومصطلح المناجاة من اقتراحنا؛ وقد نحتنا ها من قولهم ناجى يناجي مناجاة؛ وهو معنىً يدلّ على الحديث إلى النفس، والمسارّة بين اثنين، ولكن في صوت مهموس كمناجاة العبد ربّه وهو يصلّي؛ فإنّ صوته يكون بين الهمس الخافت، والجهر الظاهر. ونحن ندعو، بهذه المناسبة، إلى استعمال مصطلح المناجاة عوضاً عن المصطلح الأجنبيّ الهجين، وهو «المونولوج»؛ إذ لا مبرّر لاستعماله بعد اقتراحنا لفظ عربيّ.

130– Cf. Y. Lotman, op. cit., p. 133.

ونعود إلى الشخص الباثّ الذي قد يتعامل مع نفسه في بثّ المعلومة؛ أي نعود إلى الحالِ التي يكون فيها باثّاً ومتلقّياً في الوقت ذاته؛ وذلك كما يحدث له في حال تدوين ملاحظات يقيّدها لنفسه للتذكير أو للحفظ، أو كتابة بعض المذكّرات اليوميّة الخاصّة؛ ففي هذه الحالِ لا تغتدي المعلومةُ منقولةً في الهواء، ولكنْ عبر الزمان.[131]

ومن الجائز أن نعدّ «الفرد» شخصاً منعزلاً بحيث إنّ رسمة التبليغ المقدّمة تحت شكل: ا ← ب (أي من الباث إلى المتلقّي)، تغتدي محمولةً على رسمة ثانية هي: ا ← أ بحيث تبيّن لنا أنّ الباثّ هو نفسه المتلقّي، ولكن في وحدة زمنيّة أخراة. ويكفينا، في هذه الأثناء، أن نضع تحت رمز ا ، مثلاً، مفهوم «الثقافة الوطنيّة» من أجل أن تستحيل رسمة التبليغ ا ← أَ متلقّيةً لمعنًى يعادل على الأقلّ رسمة التبليغ ا ← ب. غير أنّا حين نتصوّر أنّ الرمز ا يعني الإنسانيّة كلّها، فإنّ التبليغ الذاتيّ، أو (L'autocommunication)، يغتدي حينئذ، (على الأقلّ في حدود التجربة الواقعيّة في التاريخ) الرسمة الوحيدة القائمة للتبليغ.[132]

إنّ وظيفة التبليغ تنهض أساساً على اللّغة الفنّيّة، أي على الفزع إلى الجمال لدى التعامل مع اللّغة الأدبيّة بحيث لا يكون النسج منسوجاً من اللّغة اليوميّة المنحطّة الفجّة، ولكنّه يسعى إلى الإدهاش؛ ذلك بأنّا لا نريد أن تكون وظيفة التبليغ اللّغويّة مجرّد أداء حاجة عارضة، والتعبير عن هاجس لا يرقى إلى مستوى

131- Ibid., p. 35.
132 - Id., p. 36.

البقاء. وإلاّ فكيف يجوز أن يعنّيَ العلماء أنفسَهم من أجل أن يتحدّثوا عمّا يعرض لهم ثمّ يختفي، ويبدو ثمّ يضمحلّ. فليست اللّغة التبليغيّة المتحدَّث عنها هي التي نشتري بها بضاعة رخيصة أو غالية من السوق، أو نحيّي بها شخصاً في الشارع... ولكنّها اللّغة التبليغيّة العليا التي تنهض على النسج العبقريّ القائم على توظيف الطّاقة الفنّيّة فيها من أجل أن تنهض بوظيفة جماليّة شعريّة قد ترقى، من جمالها، إلى مستوى الإبهار والإدهاش.

وإنّما ركّزنا على التبليغ باللّغة التي تنهض على الأصوات المنتظمة المخصوصة، لأنّ التبليغ باللّغات السيمائيّة كالموادّ الزيتيّة الملوّنة، وكاصطناع الطّين، والحجر، والأنغام التي تظلّ وسائل تبليغيّة، في منظورنا، دون السمات اللّفظيّة التي ربما تكون أرقى وسائل التواصل بين البشر. ولكنّنا نعود لنؤكّد فقط على جماليّة اللّغة التبليغيّة وشعريّتها حتّى تخرج اللغة اليوميّة المبتذلة التي لا تستطيع التعبير بشعريّة وجماليّة عن العواطف المختلجة، والأحاسيس الجائشة، ولكنّها تؤدّي عن الباثّ الحاجاتِ العاجلةَ التي لا يُلْتَمَسُ منها التأثير في المتلقّي، ولكنْ تبليغه بالحاجة العارضة دون الفزع إلى الشعريّة والجمال...

رابعاً ـ العلاقة بين اللغة ومعناها في التبليغ:

كان أبو عثمان الجاحظ سبق كلّ النّاس إلى تقرير نظريّة ستظلّ خالدة في النّقد الأدبيّ الإنسانيّ، وهي أنّ الذين يتعصّبون للمضمون، فيعدّون الأدب الرّفيع هو ما يعالج مضموناً نبيلاً هم على خطأ حتماً؛ ذلك بأنّ المدار كلّه ينهض على النّسج اللّغويّ، وعلى أدبيّته الكامنة في هذا النسج...، وذلك حين يقول: «والمعاني مطروحة في الطّريق، يعرفها العجميّ والعربيّ،

والبدويّ والقرويّ[133]، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللّفظ، وسهولة المخرج؛ وفي صحّة الطبع، وجودة السّبك؛ فإنّما الشعر صناعة، وضربٌ من النسج، وجنس من التصوير».[134] فلعلّ الشيخ ببعض ذلك أن يكون قد سبَق كانَط نفسَه إلى تقرير الجانب الشكليّ في الأدب، لا الجانب المضمونيّ الذي كان يتعصّب له هيجل.

ومن عجبٍ أنّ هذا الرّأي النقديّ نفسَه هو الذي يطرحه جان كوهين في كتابه «بنية اللغة الشعريّة» الصادر بباريس في عام 1966 حيث يذهب إلى أنّ الشّاعر ليس شاعراً لأنّه يفكّر أو يُحسّ، ولكنّه شاعرٌ لأنّه يقول؛ ذلك بأنّه ليس منشئاً للأفكار، ولكنّه مزخرف للألفاظ.[135]

غير أنّ كلمة محيّرة وردتْ في مقولة كوهين تثير التساؤل والحيرة، من منظورنا نحن على الأقلّ، وهي قوله: «ليس لأنّه يفكّر أو يُحسّ»[136]؛ فقد سلّمنا بأنّ الشاعر لا يفكّر وما ينبغي له، لأنّ التفكير في أصله متمحّض للفلاسفة والعلماء، لا للمبدعين من الشعراء، لكن ما القول في الإحساس؟ وإذا كان الشاعر منعدم الإحساس بالأشياء التي يعالجها على نحو أكثر من الآخرين، فكيف يكون شاعراً؟ أم ألم يسمَّ الشاعرُ شاعراً، في وضع اللّغة

133- أضاف الأستاذ عبد السلام هارون بعد ثالثة: «والبدويّ والقرويّ» التي تقابل قول الجاحظ: «الفصحيّ والعربيّ»، لفظاً ثالثاً من بعض النسخ وهو: «المدنيّ» بحيث يصبح الكلام: «الفصحيّ والعربيّ والبدويّ والقرويّ والمدنيّ». ومثل هذا السلوك يخرج بكلام الجاحظ عن أسلوبه المعهود الذي يزاوج بين الألفاظ في براعة عجيبة. ولذلك عدلنا عن ذكر لفظ «المدنيّ» الذي وضع في النصّ بين معقوفين [ ] دليلاً على إضافتها إلى النصّ. وحبّذا لو نبّه الأستاذ هارون على وجود ذلك في بعض النسخ في إحالة دون إثباته على أنّه من صميم كلام الجاحظ.

134- أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، 3. 131-132.

135 - Cf. Jean Cohen, Structure du langage poétique, p. 42.

136- الأصل في التعبير بالفرنسيّة: «لأنّه فكّر أو أحسّ» أي (Il a pensé ou senti). ورأينا أن يكون التعبير في الحاضر والمستقبل ليكون أكثر انسجاماً مع غاية القول...

العربيّة، إلاّ لأنّه يَشْعُرُ، اي يُحسّ؟ فإن جرّدناه من الصفة الأولى المفترَضِ وجودُها فيه، فما ذا أبقَينا له؟ وبأيّ صفة أخراة يجب أن يتّصف؟ فقد جرّده كوهين من التفكير فسلّمنا له بذلك على الرغم من أنّ ملَكة التفكير من خصائص البشر جميعاً، أفلم يُجْزِئْهُ ذلك حتّى يمتدّ إلى تجريده من الإحساس أيضاً؟ وإذا انعدم التفكير والإحساس لدى شخص فلم يبقَ له إلاّ أن يُلحَق بطبقة الحيوانات! بل إنّ الحيوان نفسه يُحس، ولكنّه، فقط، لا يفكّر...

وأيّاً ما يكن الشأن، فإنّ أيّة لغة تصطنع سماتٍ لفظيّةً وصوتيّة خالصة لها؛ فأنت إذا كنت تستمع إلى لغة لا تفهمها تخيّلتها مجموعة من الأصوات المختلفة العجيبة؛ غير أنّ هذه الأصوات المنتظمة المتواترة فيها بنظام معلوم هي التي تشكّل معجمها اللّغويّ. وهذه اللّغة تتساوى في مفهومها، هنا، مع اللّسان (La langue)؛ لأنّ الأمر ينصرف إلى الأصوات المنتظمة التي تحكمها قواعدُ متعارَفٌ عليها تسمّى «النحو». فالنحو هو الذي يراقب استعمال هذه اللّغة لضمان صحّة نظامها الصوتيّ.

وهذه الأصوات الطّائرة في الهواء، أو المجسّدة في علامات رسميّة ترقن على القرطاس وتسمّى الحروف الأبجديّة، هي التي تحمل المعاني في اصطلاح قدماء المفكّرين اللّغويّين والنقّاد العرب، أو المدلولات (Signifiés) في اصطلاح دو صوسير. وإذن، فالتبليغ الفنّيّ، إذا انصرف الوهم إلى اللّغة الشعريّة، ينهض على شبكة من أصوات اللغة، أو السمات اللّفظيّة، المنطوقة أو المرقونة...

ولعلّ ما كان كتب الروائيّ الروسيّ تولستوي (L. N. Tolstoï) بصدد روايته الشهيرة: «أنّا كارِنين» (Anna Karénine) قد يبيّن بعض ما كنّا بصدد

تقريره. فقد زعم الروائيّ قائلاً: «لو كنت أريد أن أقول بواسطة الألفاظ كلّ ما كنت أودّ التعبيرَ عنه بكتابة الرواية، لاَضطُرِرْتُ إلى كتابة رواية تشبه كلّ الشبَه تلك التي أكتب الآن. وإذا كان النُّقّاد يستطيعون فهمَ ما أريد قوله منذ الوهلة الأولى (...) فإنّي أهنّئهم بما بلغوه. ثمّ إذا كان النقّاد الغُمْيُ يحسَبون أنّي رميت فقط إلى وصْف ما أعجبني (...) فإنّهم مخطئون. بل إنّي كنت، في كلّ ما كتبت تقريباً، موجَّها بالحاجة إلى تجميع الأفكار المرتبطة فيما بينها من أجل أن تعبّر عن نفسها. غير أنّ كلّ تفكير يُعرَض بواسطة ألفاظ، بصورة منْعزلة، يفقد معناه؛ ويسقط، بصورة رهيبة، حين يتناءى عن التسلسل الذي يوجَد فيه».[137]

وكذلك نجد تولستوي يرى أنّ الأفكار إنّما تُنجَز من خلال تسلسل السّمات اللّفظيّة، بحيث لا يجوز أن توجَد خارجها. وكأنّ الذي يُصرّ على التماس الأفكار في شواهد، أو نصوص من أعمال أدبيّة، منعزلة، يشبه الشخص الذي بمجرّد ما يعلم أنّ الدار التي اغتدى يمتلكها، كانت تحتوي في داخلها على تصميمها المعماريّ الذي بفضله كانت على هيئتها الرّاهنة؛ فراح يَهُوزُ الجدران والسقوف على بعضها بحثاً عن ذلك التصميم المعماريّ؛ في حين أنّ الحقيقة هي غير ذلك. فليس التصميم المبحوثُ عنه مخبَّأً في بعض جدرانها، ولكنّه منجَزٌ في بِنَى بنيانها.

والتصميم هو فكرة المهندس المعماريّ. وبنية البناء هي إنجازه. فالمضمون المفهوميّ (Le contenu notionnel) لعمل أدبيّ، أو فنّيّ، إنّما هو

137 -Tolstoï, Œuvres complètes en 90 tomes, t. 62, Moscou, 1953, p. 269-270, in Y. Lotman, op. cit., p. 39.

بنيته ذاتها. والفكرة أبداً نموذج صادق لأنّها تمثّل صورة من الواقع الخارجيّ. من أجل كلّ ذلك، لا يمكن تصوّرُ وجود أيّة فكرة خارج البنية. وربما يكون من المفيد تعويضُ ثنائيّة (Le dualisme) الشكل والمضمون بمفهوم الفكرة التي تنجز عبر بنية ملائمة لها، والتي تُلتمَسُ عبثاً خارج هذه البنية.[138]

وكذلك نجد يوري لُطْمان يركّز كلّ جهوده النظريّة في حقل السيّمائيّات على مفهوم البنية في علاقتها بالفكرة (L'idée)، وليس بمفهوم المضمون (Le contenu). غير أنّ الفكرة، في الحقيقة، تحيل في التعامل اللّغويّ المعاصر على جزء من المضمون، لا على المضمون كلّه. كما أنّ البنية، في بعض مفاهيمها تحيل على جزء من البنى، وليس على البنى كلّها؛ وإن كنّا نقول اليوم: بنية النصّ، ونقصد بها إليه كلّه.

خامساً - وضع الفنّ[139] بين الأنظمة السيمائيّة:

إنّ دراسة الفنّ بواسطة أنظمة التبليغ، أو أصناف أنظمة التبليغ، يتيح للمرء طرْح سلسلة من الأسئلة التي ظلّت إلى يومنا هذا خارج حقل الرّؤية الجماليّة التقليديّة، وغير مندرجة في إطار نظريّة الأدب. إنّ النظريّة المعاصرة لأنظمة السّمات تمتلك مفهوماً ناضجاً كلّ النضج للتبليغ. وقد يخوّل لنا ذلك استخلاص الخطوط العامّة للعلاقة الفنّيّة. فكيفما يكون شكل التبليغ يكون افتراضُ وجودِ باثّ ومتلقّ للمعلومة. غير أنّ هذا قد يكون قليلاً إذا

138 - Cf. Id., p. 40.

139- لا ينبغي أن ننسى أنّنا بصدد اعتبار كلّ ما هو إبداع، وقائم على الخيال المحض، فهو فنّ، أو ضرب من الفنّ. أي أنّ الكتابة الأدبيّة فنّ من حيث هي إبداع، ومن حيث هي قائمة على محض الخيال، ومن حيث هي تعبير عن خلجات النفس مع التطلّع إلى التأثير في المتلقّي بما تبثّه في وجدانه من إحساس بهذا الجمال الفنّيّ...

أدركنا أنّ المتلقّي في بعض الأطوار يتلقّى رسالة (Un message) ولا يستطيع فهمَها. ومن أجل أن يفهم المتلقّي الباثُّ الذي يرسل المعلومة إليه، فإنّ من الضّروريّ بمكان وجودُ وسيط مشترك بينهما وهو[140] (Le code).[141]

وكذلك يجوز أن ينهض كلّ نظام للتبليغ بوظيفة مُقَوْلِبة (Une fonc-tion modélisante)، وبشكل معكوس، فإنّ كلّ نظام مُقَوْلِبٍ يستطيع أن يلعب دور التبليغ. ومثل هذه الوظيفة يمكن أن تتجلّى كالقوى ما تكون في النّصّ الفنّيّ، كما يمكن أن لا تبدوَ، أو لا تكاد تبدو، في مثل هذا الاستعمال الاجتماعيّ المحسوس. غير أنّ الوظيفتين الاثنتين توجدان بالقوّة.[142]

إنّ الفنّ لا ريب في أنّه يشكّل وسيلة من وسائل التواصل بين النّاس. غير أنّ أحدنا إذا استقبل معلومةً مبثوثة بواسطة وسيلة فنّيّة، يجب أن يملك، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك، اللّغة التي بواسطتها يلتقط المعلومات المبثوثة بكفاءة.[143]

وإذا كان هناك من قدرة لِنَتاج فنّيّ (ولْنُلْمِحْ بِأنّ الكتابة الأدبيّة واردة في قول لُطْمان: «نتاج فنّيّ») على تبليغِ شيئاً ما؛ ثمّ إذا كان هذا النتاج

---

140 – Cf. Y. Lotman. op. cit., p.40-41.

141- يترجم اللسانيّون، والسّيميائيّون العرب المعاصرون، هذا المفهوم الغربيّ على كلّ وجه، ففي حين نجد بعضهم يطلق عليه «الشفرة» (وذلك مأخوذ من الكلمة الفرنسيّة: «Chiffre»، وهو إطلاق لا علاقة له بالعربيّة؛ نجد بعضهم يطلق عليه: «الوضع». غير أنّ الوضع في اللّغة العربيّة يعني الاتّفاق والتوافق بين اثنين، أو جماعة من الناس في المجتمع؛ فهل يرقى مصطلح الوضع إلى أن يكون مقابلا ملائما لمفهوم (Code) الذي أثبتناه في متن هذا البحث بالفرنسيّة وحدها من أجل تبيان هذه المشكلة الاصطلاحيّة القائمة في اللغة العربيّة؟... وأيًّا ما يكن الشأن، فإنّ «الوضع» قد يكون أمثل من المصطلح المنحطّ والدالّ على ضعف الذوق الفنّيّ، وهو «الشفرة». ولكن لمّا كان يُفهَم من لفظ «الوضع»، لأوّل وهلة، معنى الوقف في العربيّة الحديثة، فقد يكون من الأمثل اختراع مصطلح «المواضعة» الذي اصطنعه عبد القاهر الجرجاني (ينظر دلائل الإعجاز، ص.416، تحقيق محمد رشيد رضا، القاهرة، ط.3، 1366 هـ) على أساس تواضع يقع بين مجموعة من الناس حول كلمة ما.

142 –Cf. op. cit., p. 43.

143 – Cf. Id., P. 42.

الفنّيّ قادراً على أن يعدم أغراض التبليغ فيما بين الباثّ والمتلقي، فإنّه يمكن التمييزُ بين:

1. الرسالة – التي بَلَّغتها؛

2. اللّغة الفنّيّة – من حيث هي نظامٌ مجرّد محدّد، ومشتركٌ في عمليّة التبليغ. ومثل هذا النظام هو الذي يجعل فعْل التبليغ ممكناً. وإنّ تعارض هذين المظهرين الاثنين في أيّ عمل فنّيّ، في مرحلة معيّنة من الدراسة، أمرٌ من الضرورة بمكان.[144]

إنّ هذا النظام المجرّد الناشئ عن اصطناع السّمات الصوتيّة (اللّغة) هو الذي يمكّن لفعْل التبليغ في الاستواء. ولكن يجب التنبيه، أثناء ذلك، إلى أنّ عزْلَ كلٍّ من هذين المظهرين اللّذينِ ذُكرا آنفاً، وهما الرسالة الفنّيّة (Le message)، ولغة التبليغ (Le langage) لا يكون ممكناً إلاّ في إطار تجريد العمل. ذلك بأنّ لغة الكتابة الأدبيّة هي شيء موجود قبل وجود النصّ، أو إيجاده. وهذه اللّغة تتشابه بالقياس إلى قُطبي التبليغ معاً. إنّ الرسالة هي المعلومة التي تنبثق عن نصّ معيّن. فلو عمدنا إلى مجموعة كبيرةٍ من النصوص المنسجمة وظيفيّاً ثمّ حلّلناها على أساس أنّها متغيّرة عن نصّ لا يتغيّر، نازعين عنها، بالإضافة إلى ذلك، كلّ ما هو غير نظاميّ (Non systémique) من وجهة نظر معيّنة، لانتهَينا إلى وصْفٍ بنَويّ للغة الكتابة الأدبيّة المتمحّضة لمجموعة كبيرة من النصوص. وبفضل هذا المنهج توصّل فلاديمير بروب (Vladimir Propp) إلى ما اصطلح عليه: «مُرْفُولوجيّة الحكاية»

144 –Cf. Id., p. 44.

(Morphologie du conte)؛ ذلك المنهج الذي أمسى من بعدُ مثالاً لمناهج التحليل الجديدة التي يُحلَّل بها هذا الجنس الفولكلوريّ.[145]

ويرى يوري لُطْمان الذي عوّلنا عليه في كتابة هذه الفقرات من هذا الفصل أنّ الفنّ يظلّ نازعاً إلى البحث عن الحقيقة. ولكن يجب التقرير بأنّ «حقيقة اللّغة» (Vérité du langage)، و«حقيقة الرسالة» (Vérité du message) هما مفهومان متباعدان. ولكي نتمثّل هذا الفرْق بينهما علينا أن نتصوّر الأقوال المختلفة عن الحقيقة والزّيف المتمحّضين لحلّ هذه المشكلة أو تلك من وجهة، والدّلالة المنطقيّة لهذا الإثبات أو ذاك من وجهة أخراة. ولعلّنا أن نستطيع إلقاء سؤال عن ماهيّة كلّ رسالة مبثوثة بلغة طبيعيّة ما: هل هي صحيحة، أو مزيّفة؟ بيد أنّ مثل هذا السّؤال يفقد معناه غالبّاً عندما يتمحّض الشّأن للغة فنيّة ما في مجموعها. من أجل ذلك، فإنّ التأمّلات المتواترة عن انعدام فائدة الفنّ، وعن النقص الذي يَلحق لغة الفن والعيوب التي تصيبها (خذ لذلك مثلاً لغة رقص البالي، ولغة الموسيقى الغربيّة، ولغة الرسم المجرّد...) تتضمّن خطأً في التصوّر المنطقيّ الناشئ عن غموض في هذه المفاهيم.[146]

وواضح أنّ الحكم الذي يمكن أن نقضيَ به حول الحقيقة والزّيف، يجب أن يكون مسبوقاً بوضع الأمور موضع الوضوح، لدى طرْح المسألة، تبَعاً لِمَا يمكن أن يمثُل في أذهاننا: هل يتمحض الشّأن للغة الكتابة الأدبيّة أو الفنّيّة ، أو الرسالة؟

---

145 – Cf. Id.
146 – Cf. id., p. 44-45.

ويبدو أنّ الشكلانيّين الرّوس، ومنهم يوري لُطْمان، لا يميّزون في طرحهم لمفهوم لغة التبليغ: بين لغة الكتابة الأدبيّة (أو السّمات اللفظيّة للغة من اللغات)، ولغة الفنّ الخالص (السّمات اللّونيّة أو الإيقاعيّة وهلم جرّاً...).

ثمّ أين هذه الحقيقة التي يتحدّث عنها لُطْمان؟ وهل يكون للفنّ والكتابة حقيقةٌ غير تجسيد الجمال الفنّيّ أو الشعريّة فيهما؟ وهل يجوز أن نتصوّر أن الفنّ بمفهومه الإبداعيّ العامّ يحمل للمتلقّين حقيقة بالمفهوم الفلسفيّ، أو المفهوم الدّيني، أو حتّى المفهوم التاريخي؟ اي هل يجوز أن ننتظر العثور على حقيقة ما خارج حقيقة اللّغة؟ وإذن، فأين هذا الزيف (La fausseté) الذي تحدّث عنه لطمان بإسهاب واستفاضة؟ وهل من وظائف التبليغ الفنّيّ التعلّق بمسألة الزيف والحقيقة؟

إنّ وظيفة الفنّ، بمفاهيمه المختلفة بما فيها الكتابة الأدبيّة، لا ينبغي لها أن تبحث في ثنائيّة الحقيقة والزيف، ولكن في ثنائيّة الصدق الفنّي، وجماليّة النسج، أو شعريّته. فشعريّة منظر طبيعيّ لا تعني أنّه حقيقة وجوديّة، ولكن تعني فقط أنّه حقيقة أدبيّة أساسها شعريّة الجمال، وجماليّة الشعريّة.

كما أنّ عدّ كلّ عمل فنّيّ نصّاً من خلال عنوان كتابه الشهير: «بنية النصّ الفنّيّ» (La structure du texte artistique) لم يسلَم، فيما يبدو لنا، من اللّبس والغموض؛ فاللّوحة الزيتيّة ليست، في الحقيقة، نصّاً بالمفهوم الأدبيّ الدّقيق، كما أنّ النصّ الأدبيّ الجميل لا يرقَى، فنّيّاً، ولا يجوز له ذلك حتى لو خرج من جِلده، إلى مستوى اللّوحة الزيتيّة القابلة لأن يقرأها الناس جميعاً في كلّ زمان ومكان، دون اشتراط معرفة اللغات، مثلها مثل الأنغام الموسيقيّة؛

في حين أنّ النصّ الأدبيّ –الكتابة التي أساسها السّمات اللفظيّة– محكوم عليه بأن لا يقرأه ويفهمَه إلاّ من تعلّم اللّغة المنسوج بها، كما سبقت الإشارةُ إلى بعض ذلك في هذا الفصل.

سادساً - الميل إلى إزالة الحدود بين الشعر والنثر:

كان الأدب على عهد قدماء الإغريق وعلى عهد قدماء العرب أيضا (أو ما يطلق عليه «العصر الجاهليّ»)، وقفاً على الشعر وحده، لكنّ مفهوم الأدب لم يلبث أن توسّع قليلاً، قليلاً حتّى شمل النثر أيضاً. ذلك بأنّ كلّ ما كان «يوجَد من أنواع الإبداع... من قوّة، وعاطفة، وبيان، وحُلم، وقريحة، ولون، وموسيقى من فيض الخاطر. (...) وبكلمة واحدة فإنّ كلّ ما يعبَّر به عن الفكر منذ هوميروس كان يصاغ شعراً».[147] غير أنّ معظم هذه الحقول التي كان التعبير عنها بالشّعر اغتدت اليوم حقولاً للتّعبير النثريّ. أو على الأقلّ لا يُعجز النثر أن يعبّر عنها بكفاءة ورشاقة.

والنثر، كما يقرّر ذلك جان بول سارتر،[148] «ذو فائدة بحكم جوهره؛ فكأنّ الكاتب هو الذي يسخّر الكلام لأغراضه؛ فقد كان السيد جردان يصطنع النثر في الْتماس خُفّه؛ في حين اصطنعه هتلر في إعلان الحرب على بولونيا».[149]

وبمقدار ما كانت الهوّة سحيقة بين الشعر والنثر الأدبيّ في العصور القديمة، بمقدار ما اغتدت ضيّقة في العصور المتأخّرة؛ حتّى إنّ بعض النظريّات النقديّة الجديدة لتحاول في بعض مقولاتها إزالة الحواجز بين «الصّناعتين»

---

147 –Paul Claudél, Position et proposition (sur le vers français), p. 87-88.

148 - إنّ الإحالة على سارتر حول هذه المسألة في أواخر الأعوام السبعين من القرن العشرين كان أمراً مؤثّراً.

149 – Jean-Paul Sartre, Situations, II, p. 70.

بمصطلح أبي هلال العسكري؛ فإذا الشعرُ نثرٌ أو أسوأ منه إذا كان نظماً بارداً، وإذا النثر شعر إذا كان مشبعاً بالصّور البديعة، ومُوقَراً بالرُّؤى الشّفّافة، ومحمّلاً على أجنحة الألفاظ ذات الظّلال الشعريّة الرّقيقة. ولعلّ هذه الحالَ التي توجَد عليها العَلاقةُ بين جنسَي الشعر الأدبيّ (حتّى نُبعد من الوهم النظْم التعليميّ، والشعر الرّكيك الذي لا علاقة له بالأدب إلاّ في بعض إيقاعاته الرّتيبة...)، والنثر الأدبيّ (حتّى نُخرج أنواع أخرُ من الكتابات النثريّة كالتآليف العلميّ، وكالمقالات الصحفيّة، وسَوائهما) هي ما يمكن أن نطلق عليه: «الشعريّات» (Poétique, Poetics).

ولكن ما «الشّعريّات»،[150] حسَب ترجمتنا للمفهوم الأجنبيّ، و«الإنشائيّة» حسب المستعملين التونسيّين وعلى رأسهم عبد السلام المسدّي، و«الشعريّة» حسب عامّة النّقّاد العرب المعاصرين...؟ إنّ هؤلاء النّقّاد العرب المعاصرين لم يوفّقوا، في منظورنا نحن على الأقلّ، إلى العثور على مقابل ملائم لهذا المفهوم النقديّ/السّمَاليّ الغربيّ؛ إذ ترجمته بـ«الإنشائيّة» أو «الشعريّة» لا يعني كبير شيء. وتعني «الشعريّات» عند رومان ياكبسون وظيفة اللّغة الأدبيّة للكتابة التي بواسطتها يمكن أن ترقى رسالةٌ ما (Message) إلى مستوى عمل فنّيّ؛ وذلك على الرّغم من أنّ «الشعريّات» لا تقتصر على دراسة مشاكل اللّغة الأدبيّة، ولكنّها تجاوز هذا الحقل الضيق إلى نظريّة الأدب.[151]

---

150 - راجع الإحالة رقم 118 من هذا الفصل.

151 – Cf. J. Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, Poétique, Larousse, Paris, 1973.

في حين يرى قريماس وكورتيس أنّ الشّعريّات هي «بالمفهوم الجاري تعني إمّا دراسة الشّعر (Etude de la poésie)، وإمّا – وذلك بإدماج النثر– النّظريّة العامّة للأعمال الأدبيّة» (La théorie générale des œuvres littéraires).[152]

وأيّاً ما يكن الشّأن، فإنّ كثيراً من الآثار الشعريّة التي تصنّف، من الوجهة التقليديّة، تحت هذا المصطلح ليس لها من معنى «الشعريّة»[153] إلاّ عناوينها. كما أنّ كثيراً من الكتابات الأدبيّة الواردة تحت تصنيف «نثر» ترقى إلى مستوى الشعريّة. ولعلّ الذهن أن ينصرف هنا إلى الشعر المنثور الذي يحقّ أن يتمَفْهَمَ هذا المفهوم ولا حرج. ذلك بأنّ الفرق بين الشعر والنثر السرديّ، مثلاً، نوعيّ، أقلّ مما هو كمّي. وبمقدار ما تزداد الخصائص المتشابهة تباعداً، بمقدار ما تزداد الشُّقّة بين الصناعتين، على حدّ تعبير أبي هلال العسكريّ، تنائياً وتبايُناً.[154] فعلى المستوى الدّلاليّ لا يمكن لأيّ نصّ شعريّ أن يكون شعريّاً مطلقاً، بل إنا كثيراً ما نتسرّع في الْحُكم فيكون حكمُنا قطيراً؛ وذلك بتصنيفنا نصّاً أدبيّاً ما في صفّ الشعر جزافاً.[155]

ولنحاول تبديد هذا الغموض الذي قد يَرين على مثل هذه الأحكام، ويكتنف هذه المسألة اللّطيفة من جميع أقطارها، فنقول: إنّ أهمّ ما يميّز، في النظريّات النقديّة الجديدة، بين الشعر والنثر ليس الجانب الشكليّ التقليديّ، ولكن ما يحمل النصّ بداخله من خصائص جماليّة وفنّيّة؛ فكلّما اشتمل على

---

152 – Courtés et Greimas, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Poétique.

153 – نقصد بقولنا: «الشعريّة» هنا إلى معنى «la poéticité»، أي إلى اللمسة الشعريّة المتّسمة بالجماليّة التي تميّز كتابة أدبيّة ما، شعراً كانت أم نثراً، لا إلى «الشعريّة» (التي اقترحنا عن لها مقابلاً هو «الشعريّات») الواردة عند بعض الناس بمفهوم «la poétique».

154 – Cf. J. Cohen, op. cit., p. 22.

155 – Ibid.

مقدار أكبر من هذه العناصر ازدادت شعريّة النصّ، وكلّما اشتمل على مقدار أقلّ منها، ضؤُلت هذه الشعريّة في النصّ المطروح للقراءة.

والحقّ أنّ الشعر، كما هو معروف، ليس علماً وما ينبغي له؛ ولكنّه فنّ من الفنون. والفن في ماهيّته شكلٌ وليس شيئاً آخر غير الشّكل. فللشاعر مطلق الحرّيّة في أن يعرّي الحقائق الجديدة دون حدود. واللّغة الطبيعيّة، بحكم ماهيّتها، هي النثر، في حين أنّ الشعر هو لغة الفنّ، أي لغة الزّخرفة.[156]

ويحاول جان كوهين أيضاً التمييز بين ما يطلق عليه: «النثر الكامل» أو (La prose intégrale)، و«الشعر الكامل» أو (La poésie intégrale)؛ و«الشعر المنثور»، و«النثر الشعريّ»[157] ليفصّل ذلك في جداول وأشكال نحاول إثبات بعضها هنا لإمكان الإفادة منها.

(جدول 1)

	خصائص شعريّة	
جنس (Genre)	صوتيّة	دلاليّة
الشعر المنثور	–	+
النثر الشعريّ	+	–
الشعر الكامل	+	+
النثر الكامل	–	–

156 – Cf. Id., p. 48.
157 Id., p.10.

وعلى الرغم من أنّ الأفكار التي يتضمّنها هذا الجدول (جدول1) تبدو واضحة، إلاّ أننا نرى من الأليق توضيحها أكثر. إنّ مما يمتاز به النثر أنّه لا يمضي على نسق واحد، من الوجهة الصوتيّة، ما عدا في آثار نثريّة في الكتابات العربيّة القديمة تبدو كأنّها أقرب ما تكون إلى الشعر... أي أنّ الدّالّ يمضي متحداً في اختلافه وتنوّعه من حال إلى حال أخراة، مع مدلوله. في حين أنّ الشعر يكون الدّالّ فيه، من الوجهة الصوتيّة، متحداً إلى درجة الرّتابة... أمّا المدلول فيختلف من حال إلى حال أخراةٍ. وقد توضّح هذه الأحكام أكثر في الأشكال الآتية.

(شكل1)

النّثـــــــــر

الصوت: ا ب ج د ه و ز

↕ ↕ ↕ ↕ ↕ ↕ ↕

المعـــنى: ا ب ج د ه و ز

(شكل2)

الشّعـــر الكامـــل

الصوت: ا ا ا ا ا ا ا

↕ ↕ ↕ ↕ ↕ ↕ ↕

المعنى : ا ب ج د ه و ز

وكذلك يظلّ الصوت في الشعر متشابهاً، أو متحداً، بحيث لا يكاد يتغيّر، فإن تغيّر فإنما يكون ذلك في إطار الصّوت الشّعريّ، أي المعايير الإيقاعيّة لهذا الجنس الأدبيّ. ولعلّ هذا الحكم أن يوضّحه، بوجه جليّ، الشكل الآتي:

(شكل3)

الشعـــــــر

الصوت: ا	ب	ج	ا	د	ب	
	I	I	I	I	I	I
المعـــنى:	ا	ب	ج	د	ه	و[158]

فالمكوّنات الصوتيّة في الشكل الأوّل تتواكب مع المكوّنات المعنويّة، فكما يتغيّر الصوت يتغيّر المعنى؛ في حين أنّ المكوّنات الصوتيّة في الشكل الثاني تظلّ هي هي، وذلك بالقياس إلى المعنى فلا تتغيّر. في حين أنّ هذه المكوّنات في الشكل الثالث ينتهي تغيّرُها لدى قيمة (ج)، ليبتدئ من قيمة (ا)؛ ثمّ من قيمة (د)؛ ثمّ من قيمة (ب)؛ ليبتدئ من جديد تارة أخراة من قيمة (ا). وهكذا... ذلك بأنّ معنى الشعر يقع وسطاً في منتصف الطريق بين الفهم وانعدامه (À mi-chemin de la compréhension et de l' incompréhension). ويتموقع الشعر في هذا المستوى الذي يقع بينَ البَيْنَيْن.[159] في حين أنّ المعنى المتاوَلَ في

158 –Cf. Id., p. 97.
159 – Id., p. 100.

النثر يجب أن يظلّ واضحاً، إذ كانت طبيعة النثر تتيح له الاضطلاعَ بذلك دون أن يضطرب به التعبير، أو يعوجّ له السبيل.

وقد كان جان كوهين يَعُدّ الشعرَ على أنّه ليس نثراً مضافاً إليه شيءٌ ما؛ ولكنّه شيء ضدّ النثر،[160] أصلاً. ويمكن أن نعكس التحدّي، انطلاقاً من هذا المنظور الكوهينيّ، فنقول: إنّ النثر، بالقياس إلينا، ليس شعراً أُضيفَ إليه شيءٌ ما؛ ولكنّه شيءٌ ضدّ الشعر. فإن صادفَنا نثرٌ لا يحمل خصائصَ مضادّةً للشعر، فإنّ ذلك لا يعني إلاّ أنّه ليس نثراً كاملاً؛ ولكنّه نثر شعريّ يجمع بين خصائص الجنسين، أو الصناعتين، على حدّ اصطلاح العسكريّ.

فإنْ ألفينا كاتباً يتجانف عن الرّتابة الصوتيّة التي هي من خصائص الشعر الخالصة له، ويتحاشى السجع والجناس (وهما المحسّنان البلاغيّان اللّذان كانا، أصلاً، من أجل تحْلِيَة الكتابة الشعريّة، لا النثريّة)، وينوّع بين الجُمل فإذا هي قِصار وطوال، وإذا هي لا تزدوج في الإيقاع؛ فإنّ كتابته أولى لها أن تكون نثراً كاملاً. غير أنّ الكاتب، حتّى في هذه الحال، لا يستطيع أن يقطع صلته بالشعر في وحدات الكلام المتعاقبة في كتابته الإبداعيّة.[161]

ويقرّر جيرار جُنيت (Gérard Genette) حول هذه القضيّة نفسها بأنّه لا يوجَدُ، فيما يبدو، درجةٌ أقدم ولا أكثر عالميّةً من التعارض الواقع بين النثر والشعر. فقد ظلّت هذه الرؤية سائدةً عبر حِقب متطاولة.[162] غير أنّ هذه

---

160 – Id., p. 51.

161 – Cf. Id., p. 91.

162 – Cf. G. Genette, Figures, II, p. 123, Seuil, Paris, 1969.

الرّؤية إلى هذا التّصنيف التقليديّ أخذت تتلاشى شيئاً فشيئاً في المدارس النقديّة الغربيّة الجديدة منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين؛ في الوقت الذي شهدنا فيه ميلاد مفهوم نقديّ جديد يمثل في الرّؤية الثوريّة إلى العمل الأدبيّ. ولقد نشأ عن هذه الثوريّة في الأدب ظهور الشعر الحرّ، أو القصيدة المتحرّرة من قيود العَروض الصارمة، والقافية الرّتيبة... وتلك، في رأينا، هي بدايةُ عهدٍ جديد للأدب. فهذه الرؤية هاجَتْ دولةَ الشّعرِ من أركانها، واجتَثّتْ جذورَها من أساسها، فجعلتها جنساً أدبيّاً يُشاكِلُ النثر في أغلب الخصائص النسجيّة، ولا يتميّز عنه إلاّ بصفات شكليّة محدودة.

ولقد نعلم، من وجهة أخراة، أن القصيدة العتيقة كانت تُقْرَض أساساً لكي تُغنّى أو تنشَد[163] في مَقامةٍ من النّاس. ومثل هذه الوظيفة التي وُقِفَتْ على القصيدة حكمتْ على النثر بأن يكون مجرّدَ تعبير عن الحاجة اليوميّة، أو لغة تأليفٍ، وأداة تعليم؛ وذلك إلى درجة أنّ النثر لم يكن يجرؤ على أن يكون لغة للمسرح لمخاطبة الناس. فكأنّ الإبداع الجميل وُقِف على الشعر وحدَه. أمّا النثر فلم يكن في المفاهيم الأدبيّة العتيقة إلاّ أداةً للتعليم. أي أنّ الشعر كان للعاطفة والخيال، في حين أنّ النثر كان للمنطق والتفكير، والتحليل والتعليل، بعد أن كان في أصله لقضاء الحاجات العارضة في مجتمع يتفاهم أهله بلغة واحدة...

163 – Cf. Id.

ويحملنا مثل هذا الأمر على الاعتقاد بمدى التفوّق الامتيازيّ –نريد إلى الامتيازيّ، لا إلى المتميّز– الذي كان الشعر يتطاول به على النثر في مجال الإبداع. ولعلّ من الواضح أن يعلم من لا يعلم أنّ الشعر كان يستميز على النثر التعليميّ بخصائص جماليّة ونسجيّة كالإيقاع المستفزّ للوجدان، وكالتكثيف في التصوير، وكتعليق المعنى، وكالتأنّق الجميل في انتقاء اللّغة الشعريّة؛ حتّى قيل: إنّ فكتور هيجو (Victor Hugo) كان يصطنع في شعره الوصف بنسبة 19%؛ في حين لم يكن يصطنع إلاّ 6% منه في كتابة الرّواية.[164]

وإذا كان ينقصنا نحن مثل هذه الأرقام التي تساعد على تصوّر خصائص الكتابة الأدبيّة العربيّة عبر العصور، فلا أقلّ من أن نقرّر أنّ كثيراً من الكتّاب العرب، منذ فجر الأدب العربيّ، ولا سيّما منذ العهد العبّاسيّ، أخذوا يتأنّقون في ألفاظهم، ويضمّنون رسائلهم وكتاباتهم ألواناً من العبارات لا تكاد تبعد عن الشعر إلاّ قليلاً، لولا ما تتّسم به كتاباتهم من تفصيل، في حين أنّ الشعر يظلّ في معظم الأطوار كثيفاً. إذ ليس الشعر مجرد رصف كلمات في إيقاع عروضيّ لا يعدوه، فذلك قد يكون شعراً، كما قد يكون نظماً؛ وإنّما الشعر هو كلّ كلام يستطيع التعبير، بكيفيّة متفرّدة تبلغ درجة الإدهاش، عن العاطفة الجيّاشة، أو يعالج مسألة عامّة بلغة لا يُشترَط فيها الأناقةُ اللّفظيّةُ الشديدة بالضرورة، وإنّما يُشترط فيها أن تحمل صوراً جديدة ذات ظلال...

فلفظ «الصبح»، مثلاً، من الألفاظ الشعريّة حتماً، ولكنّنا لو اصطنعناه في جملة مبتذلة عاديّة كأن نقول: «بان الصبح»، أو «جاء الصبح» لَما حمل من الشعريّة شيئاً ذا بال إلاّ هذا الإشراق الذي تلمحه في معناه.

---

164 -Cf. Id., p. 127.

ولكننا لو اسبقناه باسْمٍ وشبّهناه به، ثمّ اضفنا عليه وصفاً لَدخل معجم الشعريّة من بابها العريض، وذلك كبعض قول أبي القاسم الشابيّ:

*أنتِ كالصّباح الجديد

غير أنّ هذا النسج الشفّاف لم يعُدْ وقفاً على الشعر وحدَه، ولكنه اصبح من مجالات النثر وحقوله ايضاً. ولقد هيّأ له بعضَ ذلك الكتاباتُ السرديّة. فلقد اغتدت القصّة القصيرة والرواية تنافسان الشعر الجديد في أكثر من تشكيلٍ من تشكيلاته. بل نحن نذهب إلى حدّ الاعتقاد بأنّ النسج اللغوي في القصّة القصيرة إذا لم يكن شعريّاً، فلا ينبغي له أن يرقى إلى مستوى القصّة.

وبمقدار ما يتدانى نثرٌ من الرّتابة الإيقاعيّة، بمقدار ما يتدانى من الشعريّة التي من خصائصها بعضُ ذلك. وإذا كانت الرتابةُ الإيقاعيّة في الشعر -العموديّ على الأقلّ- قائمةً على اعتبارات ميزانيّة (عَروضيّة) صارمة، فإنّ هذا الإيقاع نفسه، مع وجود بعض الاختلاف، يُلحظ في الأمثِلَة العربيّة الكلاسيكيّة. وإذا كان الشعر عُرّف في آخر ما عُرّف به على أنه ليس فقط بدْعاً من النثر؛ ولكنّه يعارضه، كما أنه ليس «اللانثر»؛ وإنما هو ضدّه: فإنّ النثر الحقيقيّ يجب أن يكون هو «اللاشعر».[165] ولكي يكون النثر كذلك، على وجه الحقيقة، عليه أن يتخلّص من جميع الخصائص الشعريّة. أمّا إن اشرأبّ إليها وأصرّ عليها إصراراً، فلا يعني ذلك، من

165 – Cf. J. Cohen, op. cit.

منظورنا نحن على الأقلّ، إلاّ أنّه يودّ أن يبرأ من نفسه، وأن يتنكّر لوضعه، من أجل أن يخزيَ إلى صِنوه.

ثمّ إذا كانت طبيعة النثر في جوهرها استدلاليّةً (Discursif) – ممّا يوجِب عليه معالجة الموضوع المطروح بالتنقّل من فكرة إلى فكرة أخرى، بمنطق وتسلسل واصطناع الرباط العضويّ– فليس يعني ذلك إلاّ أنّ طبيعة الشعر إيحائيّةٌ تكثيفيّة. غير أنّ هذه الخاصيّة لم يعد الشعر وحدَه، كما أسلفنا القول، هو الذي يستأثر بها. ومثل هذا الوضع الطّارئ أوجده التطوّر الحادث في مستويات الْمَفْهَمَةِ الأدبيّة في العهود الأخيرة، نتيجة حتميّة للتطوّرات التي حدثت بالقياس إلى مراجعة عامّة المفاهيم في حقول المعرفة الإنسانيّة.

ولعلّ من أجل ذلك نُلفي ناتالي صاروت (Nathalie Sarraute) (وهي روائيّة وناقدة فرنسيّة تنتمي إلى المدرسة الأدبيّة الفرنسيّة الجديدة) تقرّر بأنّها لم تستطع قطّ أن تضع حدوداً فاصلة بين النثر الروائيّ والشعر. وهي ترى أنّ الفصل بينهما في الزمن الراهن، لا يعدو أن يكون فصلاً مدرسيّاً. وترى، إلى ذلك، أنّ التمييز الذي كان الشاعر الفرنسيّ مالارمي (Stéphane Mal-larmé, 1842-1898) وضعه بين لغة الكتابة الخام (Le langage brut)، ولغة الكتابة الأساسيّة (Le langage essentiel) يجب أن ينطبق على النثر الروائيّ حيث إنّ اللّغة الموظّفة في كتابة الرواية الجديدة ليست إلاّ لغة أساسيّة.[166]

166 – Cf. N. Sarraute, CE que je cherche à faire, in Nouveau Roman, t. I, p. 27.

وعلى الرغم من أنّ ناتالي صاروت إنما كانت تحدّث عن النثر برؤية لا تخلو من بعض المبالغة، إلاّ أنّ رأيها يقوم، مع ذلك، دليلاً خرِيّاً أمامنا على ضرورة التخلّي عن الرؤية العتيقة إلى مفهومي الشعر والنثر معاً. ذلك بأنّ الخصائص النسجيّة التي تقارب فيما بين الشعر والنثر، في رأينا، أكثر من الخصائص التي تباعد ما بينهما. ولعلّ ذلك يَوْضُح من الملاحظات الآتية:

1. يقوم الشعر على نسج ألفاظ اللّغة من حيث لا يقوم النثر إلاّ على ذلك؛

2. يصطنع الشعر نسجاً لغويّاً قائماً على تركيب الجمل، ولا ينهض النثر إلاّ ببعض ذلك سلوكاً. وكلّ ما في الأمر أنّ الشعر يصبّ هذه التركيبات اللّفظيّة في قوالب إيقاعيّة (تفعيلات) منتظمة بالقياس إلى القصيدة العموديّة، وقصيدة التفعيلة، ومشتّتة، أو منعدمة، بالقياس إلى ما يسمّى «قصيدة النثر»، حذوَ النعلِ بالنّعل؛

3. يعالج النثر تصوير العواطف والهواجس، وهو قادر على ذلك من الوجهة الفنّيّة، مثله مثل الشعر الذي كان ذلك في أوّل عهده وقفاً عليه وحده؛

4. إنّ النثر شكلٌ لغويّ بواسطته يقع التبليغ الفنّيّ، ليس بينه وبين الشعر كبيرُ فرْقٍ. فكلاهما ذو رسالة فنّيّة ينهض بتقديمها إلى المتلقّين. فالغاية هي التبليغ في ثوب ممتع، أي في صور فنّيّة يفترض فيها الشّعريّة والجمال.

وإذن، فليس النثر الذي يندّ عن نطاق الشعريّة إلاّ النثر التعليميّ (نثر المؤلّفات العلميّة والاجتماعيّة والإنسانيّة على اختلافها). لكنّ المنظومات

والأراجيز التي أُنشئت لغايات تعليميّة هي نفسها تخرج عن إطار الشعريّة. فكما أنّ الإيقاع في هذه لا يجعلها، بالضرورة، مُعْتزِيَةً إلى الشعريّة، فإنّ انعدام هذا الإيقاع في ذلك لا يجعله، حتماً، خارجاً عن إطار هذه الشعريّة.

وأولئك كلّها عواملُ تحملنا على الميل إلى القول بانعدام الفروق وتمزّق الحدود التقليديّة التي كانت توضَع فاصلاً بين الصناعتين في الحالين اللّتَيْنِ يرقى فيهما كلّ من الشعر والنثر إلى المستوى الأدبيّ، أي مستوى الكتابة المشتملة على أدبيّة. إنا نعتقد، مع جايتام فيكون أطالا (Gaëtam Ficon Atala)، بأنّ النثر ليس، في الحقيقة، وسيلة تعبيرٍ منفصلة عن الشعر. وكذلك يمكن للشاعر أن يسرد لنا بلغته الشعريّة عالَمه الروائيّ. ولا شيءَ يحظُر على الكاتب من أن يباريَ الشاعرَ فيما يقوم به.[167] كما أنه قد يكون مقبولاً أن يكون الذي يكتب باللغة النثريّة، في كلّ الأحوال، يتناءى بتفكيره وشكل كتابته عن الشعر. والآية على ذلك أنّ كثيراً من الأدباء بدءوا حياتهم الأدبيّة بغير ما انتهوْا عليها؛ فإنّ منهم لَمَن كان في الأصل روائيّاً كفكتور هيجو، ثمّ أصبح شاعراً؛ وإنّ منهم لَمَن ابتدأ شاعراً كشاطو بريّان في روايته الشهيرة «أطالا» (Atala) حيث نجد كثيراً من نسوجها اللّغويّة تنتمي، في الحقيقة، إلى الشعر، ثمّ انتهى، كما نعلم، كاتباً كبيراً. ولا يقال إلاّ بعضُ ذلك في الأديب الألمانيّ العالمي[168] غونتر غراس. ونجد هذه الظاهرةَ نفسَها، على عهود أقدم من هذا، تمثُل في كثير من كبار أدباء العربيّة مثل

---

167 – Cf. G. F. Atala, Histoire des Littératures, T. III, p. 1001.

168– حاز على جائزة «نوبل» في الأدب 1999. وكان لنا فرصة سعيدة أن رأسنا الجلسة الفكريّة الافتتاحيّة – لندوة الرواية العربيّة/الألمانيّة– بمدينة صنعاء (فبراير 2004).

أحمد بن الحسين (بديع الزمان) الهمداني، وابن الخطيب، وأبي العلاء المعري، وابن زيدون. والحقّ أنّ معظم كتّاب العربيّة، من أبي عثمان الجاحظ إلى طه حسين، كان يقول الشعر بشكل من الأشكال. وإنّما كان جانب الكتابة النثريّة يطغو على جانب الكتابة الشعريّة (والتمييز بين الجنسين، هنا، من باب اجترار النظريّة القديمة...).

إنّ القوّة الإبداعيّة تكمن في الشعر كما تكمن في النثر. ولقد نعلم أنّ الأداةَ المستخدَمة في التبليغ واحدة، وهي اللّغة. ولقد يعني ذلك كلّه أنّ غياب الحدود بين هذين الجنسين الأدبيّينِ قد يكون أكثر من حضوره.

<><><><><><>

الفصل الثالث

إشكالية العلاقة بين:
الكتابة والنص، والنصّ والعمل الأدبيّ

«إني لأكتب بخلاف ما أتحدّث، وأتحدّث بخلاف ما أفكّر، وأفكّر بخلاف ما كان ينبغي لي أن أفكّر؛ وهكذا إلى أعمَقِ أعماقِ الظّلام».

(كافكا)

هل يحقّ لنا التذكير، بادئَ ذي بدء، بضرورة اصطناع الوصف لمصطلح «النصّ» فنقول: «النص الأدبي»؛ وذلك بدل «النصّ»، دون وصف؟ ذلك بأنه ربما يكون ذِكْرُ النصّ بوصف «الأدبيّة» أولَى حتّى يخرجَ من الذهن «النصُّ الفني»، وسَواؤه من النصوص الأُخَرِ في منظور بعض النقّاد المنظّرين، ومنهم يوري لُطمان، ورولان بارط...

هذا شأن.

وأمّا الشأن الآخر فيمثُل في ضرورة إثارة أسئلة كثيرة، مدرسيّة أو منهجيّة، من حول نظريّة هذا النصّ، (أو حتّى «نظريّة الكتابة»، كما سنرى بعد حين) ونحن نزمع على تدبيج كلمة في هذا الفصل عنه)[169] مثل: هل

169- ظهرت كتابات كثيرة تتناول النصّ ومفهومه وقضاياه المختلفة: الفنيّة والتقنيّة. ولقد أسهمنا نحن بما استطعنا في ذلك. ينظر كتابنا، مثلاً: «الكتابة من موقع العدم»؛ «نظرية القراءة»؛ «ألف ياء»، (ط.2، دار الغرب، وهران، 2004)، ولاسيما مقدمته التي أسسنا فيها لتحليل النصّ الأدبيّ باقتراح أحدَ عشر مبدأً لذلك. كما تحدثنا

للنص الأدبيّ قواعدُ تتحكّم فيه، وضوابطُ تكشف عمّا في مجاهله من قيم فنيّة، ومظاهر جماليّة؟ وهل يجوز للناقد أن يتسلّح، سلَفاً، بتقنيات منبثقة عن خلفيّات معرفيّة، وثقافة نظريّة، يستند إليها في تحليل النص الأدبيّ الذي يودّ الارتماءَ في خضمّه العُباب؟ بل هل يجب عليه أن يجيء ذلك، فعلاً؟ وإن وجب عليه بعض ذلك حقّاً، فما تلك القواعدُ التي يمكن أن يعوّل عليها لدى المُدارَسة أو التحليل[170] ؟ وما الطّرائقُ الإجرائيّة التي يجب، أو يمكن، اتّباعُها لدى مباشرة تحليل هذا النص الأدبيّ، أو ذاك؟...

وبِمُساءلاتٍ أخرى: من أين نبدأ النصّ ونحن نزمع على تحليله؟ ومن أين نَنْطَلِقُ من أجل الاهتداء إلى مُستَكنّاته وخفاياه؟ ثمّ ما الظّاهرةُ الفنّيّة أو الجماليّة أو النسجيّة التي يجب أن نلتمسها فيه ابتغاءَ تحليلها؟ وما صفةُ «الأدبيّة» التي تجعله نصّاً أدبيّاً متميّزاً عن سَوائه من النصوص الأخَر، فيكونَ أدبيّاً في حال، وغيرَ أدبيٍّ في حال أخراة؟ وهل تلك الأدبيّة المُميِّزةُ له عن سَوائه تمْثُلُ في نسجه، أو تقوم في مضمونه؟ أو/ بل هي تقوم فيهما جميعاً؟ وكيف يمكن التلطّفُ عليها والترفّق بها، إلى أن يقعَ الاهتداءُ إلى طبيعتها الكامنة فيه فتَستخلَصَ وتُصَفّى وتُجَلّى؟ ثمّ هل نسلك سبيلَ إجراءٍ موحّد

من ذلك في تقديم كتابنا: «النص، والنص الغائب في شعر سعاد الصباح»، شركة النور، 1999. كما نشر لنا بحث في مجلّة جامعة الجزائر بعنوان: «نظريّة النصّ». في حين كنا نشرنا بحثا في مجلّة الموقف الأدبي بدمشق بعنوان: «في نظريّة النص الأدبي»، ع.201، كانون الثاني، 1988. كما نشرنا مقالة في مجلة المجاهد الأسبوعي بالجزائر بعنوان: «في نظريّة النصّ الأدبي»، خلال سنة 1988. كما كنا نشرنا مقالة عن هذا الموضوع نفسه في مجلة كتابات معاصرة بيروت، وعنوانها: «نظرية النقد، ونظرية النص»، (والعنوان من اقتراح المجلة)، ع.1، 1988.

170- حاولنا أن نعقد شيئاً من مفهومي الشرح والتحليل، والفرق بينهما؛ وذلك في كتابنا «نظريّة القراءة»، الفصل الثاني ص.43-76، دار الغرب، وهران، 2004. فليعد إلى هذا الكتاب من شاء معرفة رأينا والتحديدات التي حددنا لها.

فنعمّمه على تحليل كلّ النصوص الأدبيّة على اختلاف أجناسها، أو أنّ كلّ نصّ يفرض علينا ما يمكن أن نتخذ له من إجراء خاصّ به، خالصٍ له، وقْفٍ عليه؟

وما مدى ضرورةِ عنايتنا بالجمال الفنّيّ في النصّ الأدبيّ؟ وهل الشعريّة التي يَتميز بها النصّ الأدبيّ المحلّلُ تعادل النزعة الجماليّة بالمفهوم الفلسفي للجماليّة، أو تمثُلُ في مجرّد المفهوم الأدبيّ المبسّط؟ وإذن، فهل النزعة الجماليّة هي التي تتحكّم في الشعريّة فتوجِّهَها، أو تقدِمَها أيضاً، متى تشاء؟ أو لا الشعريّةُ ولا الجماليّةُ مما ينبغي أن يكون في النصّ الأدبيّ بحكم أنّ البصل والثوم والباذنجان والبيض هي أيضاً من الألفاظ الشعريّة التي تحمل جماليّة فنيّة، في رأي بعض المُتشاعرين المعاصرين الذين يزعمون بعض هذه المزاعم، ولا يستحُون!؟... ولعلّ هؤلاء أرادوا أن يقلّدوا الشاعر الفرنسيّ الشهير بودلير الذي كان يرى أنّ الجمال قد يمثل في شمّ الجيفة، كما يمكن أن يمثل في شمّ الوردة النضرة العبِقة...

وإنّها، في الحقيقة، لأسئلةٌ كثيرةٌ جدّاً قد لا ينتهي تسلسُلُها، ولا يتوقّف تدفّقُها، إذا ما حاولنا تشجيرَها والتوسُّعَ في تفريعها في هذا المقام...

وأيّاً ما يكنِ الشأن، فإنّا في هذا الفصل القصير، لا نلتزم بالإجابة عنها كلّها، لأنّ ذلك قد يتطلّب منّا كتابة مجلّد كامل، والنهوض ببحث طويل قد يستغرق العمر كلّه إن كان فيه فسحة؛ فحسْبُ المرء، في مثل هذه الأطوار، أن يثير الأسئلة، إذْ كثيراً ما يكون في إثارتها بعضُ الإجابات من وجهة، كما قد يكونِ في طرْحها تحفيزٌ للهِمم، ولَفْتٌ للأنظار، وإثارة للقلق، من أجل البحث والتعمّق، من وجهة أخرى.

غير أنا سنحاول، مع كلّ ذلك، عرْضَ بعض الآراء التي قيلتْ عن تكوّن النصّ الأدبيّ من وجهة، وتأسيس تنظيرنا الشخصيّ لهذه المسألة، من خلال ذلك كلّه، من وجهة أخرى.

ونودّ أن نعُرج بإيجاز شديد، في هذا الفصل ونحن نتحدث عن النصّ، على جملة من الإشكاليّات التي تندرج ضمن نظريّته، ومنها:

أوّلاً. إشكاليّة العلاقة بين النص ومبدعه؛

ثانياً. إشكاليّة العلاقة المفهوميّة بين النصّ والكتابة؛

ثالثاً. إشكاليّة العلاقة المفهوميّة بين النصّ والإبداع.

وكلّ إشكاليّة من هذه الإشكاليّات هي من اللُّطف والتعقيد، والجِدّة وانعدام الدّقّة في التصوّر، ما يجعل الجدل حولها يظلّ قائماً، والخوض فيها هو بمثابة جمع الحطب بليل! ومع ذلك فإنّا نحاول مقاربتها إشكاليّة، إشكاليّة.

أوّلاً ـ إشكاليّة العلاقة بين النصّ ومبدعه،

لم يكن النقد التقليديّ يتساءل عن هذه المسألة لأنّه لم يكن يرتاب في أنّ صاحب النصّ هو الذي يكتبه -كما هو منطق الأشياء ووالفُها- ولا أحدَ سواه. وذلك ما دأب عليه الفكر النقديّ منذ أرسطو، وطوال زُهاءِ خمسةِ وعشرين قرناً. ولكن طالعتنا آراء جديدة، ولا نقول نظريّات، من الغرب في القرن العشرين، تزعم أنّ الكاتب ليس هو الكاتب الحقيقيّ لنصّه وما ينبغي له، ولكنّه مجرّد كاتب ضمنيّ.

وإذن، فما علاقة النصّ بمبدعه؟ أهي علاقة أبوّة ببُنُوَّة فنزعمَ أنّ النصّ أوْلى له أن يعتزيَ إلى مؤلّفه كما كان يذهب إلى ذلك كبير كتّاب العربيّة أبو عثمان الجاحظ، أم لا صلة للنص بصاحبه إطلاقا كما يزعم نقّاد المدرسة النقديّة الجديدة، في فرنسا خصوصاً، أمثال مالارمي، وفاليري اللذَين كانا يَرَيَانِ أنّ الأديبَ، بالقياس إلى ما يكتب، هو مجرّد تفصيل لا غَناءَ فيه، ثمّ خلَفَ من بعدهما خلَفَ خلْفٌ أمثال رولان بارط، وميشال فوكو، وطودوروف، وجيرار جينات... فذهبوا إلى أبعدَ من ذلك في التطرُّف حين نادَوْا بموت المؤلّف نفسه، واستراحوا!؟ ولم يُنادُوا، في الحقيقة، إلاّ بموت الإنسان نفسه، ومعه موت التاريخ الحضاريّ للإنسانيّة كلّها. ولكن هل يجوز أن نأخذ هذه الآراء حرفيّاً، ونتقبّلَها قدَراً نازلاً من السماء لا يُرَدّ؟ إنّا نرى إن هي إلاّ آراء وردت في سياق تاريخيّ يقوم على هَوىً[171] معيّنٍ، ويجب أن تظلّ قابعة فيه ولا تشرئبّ إلى آفاق رحيبةٍ لتمكّن فيها فتتّسع وتنمو.[172]

ولقد قلنا: إنّ النقد التقليديّ كان ينظر إلى هذه العلاقة على أنّها من الوضوح والمنطقيّة ما لا يُحتاج معهما إلى مناقشتها، وتضريم الجدال فيما لا يجوز أن يضطرم فيه هذا الجدال؛ ولذلك حين تناول أبو عثمان الجاحظ هذه العلاقة —ولعلّه الوحيد من بين المفكّرين العرب القدماء الذين عرضوا لها، في

171- ارتأينا بعد طول تأمّل أنّ العرب تعاملوا مع مفهوم «الإديولوجيا» منذ القرن الأوّل الهجريّ تحت مصطلح «الهوى»، فكان الناس يقول عمّن يميل بفكره وقلبه إلى الدولة الأمويّة: «هو أمويّ الهوى». ولذلك نقترح اصطناع «الهوى» مقابلاً للفظ الأجنبيّ («إديولوجيا»)، لأنّه يحمل معناه.

172- ينظر عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص.255 وما بعدها؛ في نظريّة النقد الأدبي، (ينظر الفصلان اللذان كتبناهما عن البنويّة من وجهة، والنقد الاجتماعيّ من وجهة أخرى.

حدود ما نعلم نحن على الأقلّ- زعم أنّ الكاتب هو أولى بأبوّة كتابته منه بأبوّة ابنه، حين يقول: «واعلمْ أنّ العاقلَ إن لم يكن بالمتتبِّع، فكثيراً ما يعتريه من ولَده، أن يحسُنَ في عينه منه المُقَبَّحُ في عين غيره، فليعلمْ أنّ لفظه أقربُ نسباً منه بابنه؛(...) وإنّما الولد كالمَخْطَة يتمخّطها، والنُّخامة يقذفها؛ ولا سواءٌ إخراجُكَ من جزئك شيئاً لم يكن منك، وإظهارُك حركةً لم تكنْ حتى كانت منك. ولذلك تجد فتنة الرجل بشعره، وفتنته بكلامه وكتبه، فوق فتنته بجميع نعمته».[173]

وعلى الرغم من أنّ النصّ الأدبيّ، بالقياس إلى كاتبه، قد يشبه النطفة التي تُقذَف في الرّحِم فينشأ عنها وجود بيولوجيّ، إلاّ أنّ الوليد على شرعيّته الوراثيّة قد لا يحمل بالضرورة كلّ خصائص أبيه النفسيّة والجسديّة والفكريّة؛ بل يستقلّ بشخصيّته عن الأب، مهما يحاولْ هذا الأب تنشئته على بعض ما يهوَى. بل يشُقّ، في الغالب، لنفسه سبيلاً خالصةً له. في حين أنّ هذه العلاقة حين تتمحّض للكاتب بالقياس إلى نصّه تكون مجسِّدة لفكره، غالباً. ومن النادر أن يمجّد كاتب هوىً لا يقتنع به، أو يدافع عن فكرٍ يرفضه في نفسه؛ وإذن فيفترَض في النصّ المكتوب أن لا ينتميَ فقط إلى مؤلّفه، ولكنّه يمثّل هَواهُ وفلسفتَه في الحياة أيضاً.

غير أنّ قول الجاحظ يمكن أن يؤوَّل على أساس حداثيّ؛ ذلك بأنّ مهمّة كاتب النصّ، هي في الحقيقة تشبه العلاقة البيولوجيّة التي تحدّثت عنها، بحيث قد تنتهي هذه المهمّة بانتهاء الفراغ من تدبيج النصّ، في لحظة معيّنة من

173- الجاحظ، الحيوان، 1. 89، تحقيق عبد السلام هارون.

الزمن، تشبه اللّقطة التاريخيّة العارضة. أرأيت أنّ الكاتب لا يرافق نصّه إلاّ في لحظة المخاض، أو ما نُطلق عليه نحن: «مرحلة السّديم»، أو لحظة الصّفر كما يطلق عليها رولان بارط، ثمّ لا ذاك ولا هذا، ولا هذا ولا ذاك. أي تنتهي من بعد ذلك كلّ علاقة بينهما... إنّ الذي يكتب النص الأدبيّ، يغتدي، بعد وقت قصير من فعل الكتابة، هو أيضاً، كالآخَرين: أجنبيّاً عن نصّه، وغريباً عن إبداعه، بحيث يعجز عن استظهاره حرفيّاً، بل إنّه قد يعجز، في بعض الأطوار، عن فهمه أيضاً!...

وكما أنّ النّطفة يقذفها الرجل دون أن يعرف أهي ذكرٌ أم انثى، أو هي لا هذه ولا ذاك؛ وإنّما هي نطفةٌ عقيمٌ، أو هي نطفة مِخْصابٌ وقعتْ في رحِم عقيمٍ، ولا دخْل له في تلك اللّحظة بالذات التي تنشأ عنها، أو فيها، حياةٌ أخرى، ووجودٌ بيولوجيّ جديد؛ فإنّ الكاتب يرفع حيازته عن النّصّ الأدبيّ الذي كتبه -بمجرّد الفراغ من كتابته- في لحظةِ إلهامٍ ليس له فيها من المسؤوليّة إلاّ رفْعُ القلم، والاستجابةُ لحافز هذا الإلهام، أو هذه الحاجة العارمة إلى الكتابة؛ كما يجد المرء نفسه مدفوعاً بحكم الجوع الشديد الذي يطحن أمعاءه الطّاوية إلى أن يلتهمَ الطعامَ الذي يقع له؛ في حين أنه إذا كان شبعانَ ريّانَ فإنّه لا يستطيع تناوُلَه مهما ترتفعْ قيمته الغذائيّة، ولَذاذَتُه الذّوقيّة. ولو أصرّ على ذلك لتسبّب له في وبال صحّته، وربما في هلاك نفسه.

إنّ العمليّة الإبداعيّة الناشئة عن حركة الكاتب الخياليّة التي تنطلق من نحو الخارج لتخترق الدّاخل، لتعودَ، تارة أخرى، إلى الخارج، ولكن في صورة فيزيقيّة تُرَى بالعين، وتتّخذ لها حيزاً شرعيّاً داخل مساحة، وعبر زمن:

تكاد تشبه الرّغبة في التخلّص من شيء عارض لا مناصَ من التخلّص منه. بل كانَ هذه العمليّة تشبه حال الحامل حين تُضطرّ إلى وضع حملِها ولا تستطيع أن تتأخرَ لحظةً واحدةً، وحال الشجرة المثمرة حين يحين حينُ إيتاءِ أُكُلها؛ وحال البرعم حين يفتّح زهرته، أو حال السحابة حين تجود بغيثها المِدرار...

وإذا كان الانتماءُ البيولوجيّ حاصلاً بهذا المفهوم، بالقياس إلى النصّ الأدبيّ وكاتبه، فإنّ ذلك لا يغيّر، أو لا يكاد يغيّر، من الأمر شيئاً. ذلك بأنّ الذي يعنينا، هنا، إنّما هو إشكاليّةُ الانتماء الشرعيّ إلى العمل الفنيّ، أي إلى وجود عمل فنّيّ واقعٍ من حيث الحيز والزمان معاً.

ومسألة أخرى تثير الدهشة في الكتابة الأدبيّة وهي أنّ الكاتب إذا كان ينسى، في الغالب، ما كان كتب، قَبْلاً، فيغتدي أجنبيّاً عنه إلى حدّ بعيد، فإنّه لا يعرف، أيضاً، ماذا سيكتب على وجه التحديد، بَعْداً؟ وكم سيكون حجم النصّ الذي يكتبه؟ وأيّ الألفاظ سيقعُ له حين تدبيجه؟ وأيّ المعاني سينثال عليه وهو ينسجه؟ وقد تعني هذه المساءلاتُ ثلاثةَ أشياءَ غائبةً، وهي: ماهيّة الكتابة، وكمّيّتها، وكيفيّتها.

الكاتب حين يكون عليه أن يكتب، لا بدّ له من أن يكتب؛ حتّى لو كان في غَيَابات الجِباب، وقَعَرَات الآبار. فهو في فعله ليس حرّاً، فالكتابة ليست حرّيّة، ولكنّها، واجبٌ وضرورة. فإذا أنى أوانُ كتابةٍ كامنة في قريحة الكاتب فإنّه لا بدّ من كاتِبِها حتماً، وإمّا لا، فهو ليس بكاتب وما كان ينبغي له! ولذلك نسمع عن سجناء الرّأي من الكتّاب والشعراء ربما كتبوا نصوصاً بدمائهم... لأنّ الكتابة –حين تحين كتابتُها– تساوي الوجودَ نفسه بالقياس

إلى كاتبها. ويَعُدّ الكاتبُ الكتابةَ جزءاً من حياته، فيكتب حتّى لو كان فيها حتفُه. فكتابة نصٍّ، في بعض الأطوار، تساوي الموت. فهو يُعطي شيئاً للمجتمع، وربما يموت من أجله... وكثيراً ما تضع الأمّ صبيّها لتموت بعد وضعها إيّاهُ مباشرة، تموت بعد أن أهدتْ حياة جديدة إلى المجتمع...

ولقائل أن يقول: إنّ الكاتب يعرف، في الحقيقة، سلَفاً، كلّ ما زعمنا من قبلُ أنّه لا يعرفه، ولكنّ ما القولُ في أنّ هذه المعرفة ليست، في الحقيقة، إلاّ توهّماً غامضاً، وتصوّراً شاحباً؟ أي أنّ المخاض الفنّيّ –أو المرحلة التي تتكوّن فيها الكتابة في القريحة– لا يعدو أن يكون وهميّاً، أو أولى له أن يكون كذلك حالاً. ذلك بأنّ الغياب، بل العدم، هما المسيطران على هذه اللّحظة التي تشهد ميلاد اللّفظ الفنّيّ، الذي ينشأ عنه النسج الفنّي الكامن في القريحة، أو المخيلة بالقوّة، والذي ينشأ عنه تجلّي فعْلِ الكتابة بالفعل؛ حيث تنتشر هذه الكتابة لتتخذ لها أحيازاً مختلفةً على قرطاسٍ، أو على شاشة حاسوب.

فهذه السّلسلة من الملاحمات الفنّيّة التي تتوالى في القريحة، وتتعاقب في المخيلة، من ألفاظ شاردة، إلى نسوج ماثلة؛ هي التي تُفضي إلى ميلاد النصّ الذي هو ابن الكتابة. وهذا النصّ الماثل هو الذي يعلن ميلاد أدبِ جيلِ القَسمات، بهيّ الطلعة: هو الرواية، أو القصّة، أو القصيدة، أو أيّ شكل آخر من أشكال الكتابة الفنّيّة...

وإلاّ فأين تكون الصورة الزيتيّة قبل أن ترسمها ريشة الفنّان فتجلّى للمتلقّي في ألوان متناسقة عجيبة تنطق بلغة سيمَائيّة أبلغ من السّمات اللفظيّة نفسِها، فتراها تعبّر عن نفسها بلسان الحال، وتبلّغ رسالتها الفنّيّة

الجماليّة في كفاءة مدهشة؟ ثمّ أين تكون الرواية قبل أن تُصبح رواية بكلّ مقوّماتها السرديّة؟ فهل تكون مسجّلة كلّها في قريحة كاتبها، أو تكون مسطورةً في مُخيلته، أو قابعة في قعْرَةِ قريحته، بتفاصيلها المتشعّبة، وشخصيّاتها المتصارعة، وحوادثها المتسلسلة، أو غير المُتَسَلْسِلَةِ الزّمانِ؟ إنما كانت حيث كان الجنين قبل أن يتخلّق في رحم امّه...

إنّ الكاتب ينشئ كتابته في لحظة إنْ لا يَفْقِدْ فيها -كلّ الفقدان- الاختيارَ، فهو لا يمتلك فيها أيضاً إلاّ الاضطرار... فهو لا يملك أن يرفض الموضوع الذي يكتسح وَهْمه اكتساحاً، وحين تتشبّع قريحتُه بالموضوع الذي يودّ تناوُلَه هنالك تنهال عليه الألفاظ انهيالاً، على حدّ تعبير أبي عثمان الجاحظ، فيقع النّسْج الفنّيّ لهذه الألفاظ الطّائرة التي لا تلبث أن تكوّن نظاماً لغويّاً جميلاً هو الذي يحدّد هويّة هذا النسج وطبيعته، اي أدبيّته التي لم يكن إلاّ من أجل تجسيدها بالفعل.

غير انّ المثير في هذا الأمر الذي نودّ الإلحاح عليه تارة أخرى، هو انّ الكاتب لا يستطيع ان يرفض ما ألمّ على مخيلته، فتختطفه القريحة، وتفرزه نسْجاً من الكلام يُعجب المتلقي، أو لا يُعجبه... ولكنه يظلّ قائم الذّات، ثابت الوجود، على كلّ حال. بل إنّ الكاتب، في كلّ ذلك، لا يعرف على وجه الدّقّة لا الألفاظَ التي سيصطنعها للتعبير عن هواجسه أو وجدانه أو أفكاره، ولا المقادير منها، حيث إنّها تظلّ محدودةً مهما تتكاثرْ بالقياس إلى الأفكار التي هي مفتوحة لا حدّ لها، كما كان يقرّر الجاحظ أيضاً حول هذه المسألة في مقدّمة كتاب الحيوان.

النقد الجديد ورفض الانتماء:

يرفض النقد الجديد أن يكون النصّ منتمياً إلى مؤلّفه بأيّ وجه؛ فليس الكاتب، بالقياس إلى هذا النقد، ذا وجودٍ في سلّم التصنيف التاريخيّ، أو الواقعيّ، على الإطلاق. كما أنّ النصّ نفسه محرّم عليه الانتماءُ إلى مجتمعه الذي كُتِب فيه، أو الذي كُتب له. فالكاتب، كما يزعم موريس بلانشو (Maurice Blanchot)، ينتمي إلى لغةٍ (Langage) لا أحدَ يتحدّثها، وهو لا يتوجّه بالخطاب إلى أيّ أحد...[174]

«فالكتابة وجدت نفسها مستقلّة بنفسها بالقياس إلى العالم؛ ولا شيءَ عادَ يسمح للنّاقد بمواجهة الإبداع بالواقع من أجل الحكم بحقيقتها (...)؛ ذلك بأنّ معيار حقيقةِ إبداعٍ ما، يعود إلى النقد العلميّ في تحديد بنائه، بناءً على ارتباطه بقوانين الكتابة (Des lois de l'écriture) وليس انطلاقاً من مطابقة تفرضها محاكاة معيّنة، بين الألفاظ والأشياء».[175]

إنّ النقد الجديد لا يني «يُؤكّدُ استقلال الأدبيّ (L'autonomie du littéraire)، عادّاً إيّاهُ في تاريخيّته خالصاً، وليس في العلاقة العموديّة التي يباشرها عملٌ أدبيّ ما مع مؤلّفه، أو مع زمنه، أي مع المجتمع الذي نشأ فيه».[176]

والحقّ أنّ كثيراً من أفكار الحداثة النقديّة، كما يلاحظ ذلك أندري أكون، تدين لجهود الشكلانيّة الروسيّة؛[177] فهذه الحركة هي التي شاءت أن «تحلّل

---

174 – Cf: M. Blanchot, Espace littéraire, p. (in André Akoun, Les formes nouvelles de la critique, in La littérature du symbolisme au nouveau roman, p. 100.

175 – M. Blanchot, in A. Akoun, Ibid.

176 – Id.

الإبداع الأدبيّ في نفسه، في بِناهُ الخالصة له، وليس بِمَرْجَعَتِهِ (En la référant) على شأن «سيكولوجيّ»، أو سوسيولوجيّ، أو اجتماعيّ، أو سوى ذلك».[178]

وواضح أنّ وراء الكُفْرانِ بالمؤلّف بإنكار انتماء نصّه إليه، من أسبابه أنّ النّقد الجديد يرى النّصّ مجرّدَ شيء لا صلة له بسواه، فهو «لعبٌ» باللّغة، على حدّ تعبير رولان بارط الذي كثيراً ما كان يحلو له تَرْدادُ هذا الحرف، وما هو في أصله مجرّد «لعِبٍ» بألفاظ اللّغة لا ينبغي أن يكون له ناسجٌ ينسجه، ولا كاتب يكتبه؛ ولكنّه هو مجرّد معالِجٍ رمزيّ، أو ضمنيّ، لا مرجعيّة يرجع إليها من الظواهر والمظاهر الاجتماعيّة والسياسيّة أو غيرهما، فهو نصّ كأنّه يُنشئ نفسَه بنفسه؛ فهو لا يحيل، إذن، إلاّ على نفسه، على لغته خصوصاً. فلا المؤلّف يوجَدُ إلاّ ضمنيّاً لهذا النّصّ الذي كانت الحداثة تُصرّ على أن تجعله يتيماً أو دَعِيّاً، ولا المجتمعُ بكلّ مكوّناته المختلفة يستطيع أن يؤثّر فيه ويتأثّر بما فيه؛ بل هو نصّ منغلق على نفسه، رافضٌ العالَمَ من حوله. ولعلّ النّصوص الجديدة التي بدأت تظهر انطلاقاً من أفكار الشّاعر ملارمي إلى بول فاليري هي التي كانت بالأساس موضوعاتٍ للحداثة النّقديّة الفرنسيّة التي استمدّت منها بعضَ أفكارها.

ولذلك يلحب «النقد الجديد الذي ينقِمُ من النّقد التقليديّ عدم قراءته للنّصوص «التهديميّة» «Des textes subversifs» التي كُتِبت منذ زمن كنصوص مالارمي، وبودلير، ورمبو، وفاليري، وانغلاقِه في وجه علوم اللّغة

177- يزعم أندري أكون أنّ مصطلح «الشكلانيّة الروسيّة»، أو «الشكلانيّين الروس» جاء استعماله من خصومهم، وليسوا هم الذين أطلقوه على حركتهم التي ازدهرت فيما بين 1915-1930). (Cf. Id., p.98).
178 - Id.

والمعنى، وهما علمان تكوّن منهما اللّسانيّات والتحليل النفسيّ معا: يذهب بإرادته إلى أبعد الحدود من أجل معالجة النصّ الأدبيّ بما هو مجرّد شيء، أي محاولة مَرْجَحَتِه نحو داخل نفسه».[179]

ويبدو أنّ من بين العوامل التي حملت النقّاد الحداثيّين على ذهاب هذا المذهب، بالإضافة إلى الفلسفة القائمة على نهاية التاريخ وموت الإنسان (موت المؤلّف)، هو قياسَهم النصَّ المكتوب على النصّ المرويّ؛ فقد نادى كلود ليفي-سطروس بضرورة معالجة النصّ على أنّه مجرّد اسطورة. والأسطورة لا تملك مؤلّفاً معروفاً، ولكنها، في مألوف العادة، مجهولة المؤلّف، أو هي تخضع لِما يعرف تحت مصطلح: «التأليف الجماعيّ» (ولكن هذا المصطلح نفسه غيرُ سليم، لأنا نجد كتباً كثيرة يشترك في تأليفها عدّة مؤلّفين يُذكرون بأسمائهم وألقابهم، فما بال مؤلّفي الأسطورة؟...). لأنّ الأسطورة، كما هو معروف، وكما يذهب إلى ذلك كلود ليفي-سطروس، ليس لها باثّ تاريخيّ وما ينبغي لها، يتحكّم في مضمونها، ويوجّه معناها، فالأسطورة، في نصّها، مُلْغِزة.[180] وانطلاقاً من هذا الموقف يرفض النقد الجديد أن «يأخذ بتلابيب النصّ إلى حقيقته الأولى، بل لا يعالجه إلاّ في جوّانيّته،»[181] فيعزو النصّ إلى باثّه، أي إلى مؤلّفه.

---

179 - Id., p. 99.
180 -Id., p. 100.
181 - Id.

ويلاحظ الدري أكون أنّ النصّ، شرع حقّاً، منذ زمن طويل يتصاعد على كاتبه الذي لم يعد بالقياس إليه شيئاً مذكوراً، إلاّ أنّ النقد الجديد جاوز كلّ ذلك فذهب إلى أبعد الحدود.[182]

ولعلّ الأصل في كثير من هذه الأفكار المتمخّضة لرفض انتمائيّة العمل الأدبيّ إلى كاتبه مَنْشَؤُها الشاعر والناقد الفرنسي بول فاليري الذي كان زعم، متأثراً ببعض أفكار مالارمي، أنّ «كلّ عمل أدبيّ، هو -يقيناً- إبداعُ أشياءَ أخرى إلاّ أن يكون لــ«مؤلّف»(!)[183] ففاليري يصرّ إصراراً شديداً على أنّ العمل الأدبيّ يمكن أن يُعْزَى إلى أيّ شيء، إلاّ أن يُعْزَى إلى صاحبه. وهذه الغايةُ في التطرّف والعبثيّة حقّاً. ويزيد هذا المؤلف الغريب توكيداً حين يكرّره في كتابه: «حوار الشجرة» (Dialogue de l' arbre) أنّ «المؤلّف تفصيل لا معنى له» (L' auteur est un détail inutile).[184] فربما تكون مقولتا فاليري هما أصل فكرة «موت المؤلّف» التي نادى بها من بعده نقّاد فرنسيون آخرون ومنهم ميشال فوكو، ورولان بارط، وجيرار جينات، وطودوروف...[185]

ويصرّ النقّاد الجدد على أنّ النصّ لا ينبغي له أن ينتميَ إلى صاحبه، فهم يُقرّون بأنّ الإنسان، فعلاً، هو الذي يبثّ السّمات (Les signes)، غير أنّه ليس إلاّ بأنّا «متجانفاً» (Décentré) بحيث يغتدي مستحيلاً على هذه السمات أن تنتمي إليه.[186]

---

182 –Cf. A. Akoun, Id.

183 – P. Valery, Rhumbs, in A. Akoun, ibid.

184 –Id.

185– أكثر الأفكار التي طرحها هي الواردة في كتابه «صور» (Figures) الذي يقع في ثلاثة أجزاء.

186 –Cf. A. Akoun, op. cit., p. 101.

فليست الكتابة الأدبيّة إلاّ تحاوراً مع كتابات أدبيّة أخرى[187] وكانَ المؤلّف المسكين فاقد الوجود، فاقد الوعي، مسطوّ على حقّه الشرعيّ فيما هو له حقٌ بالفعل والقوّة، وهو كتابته نصَّه بالطّريقة التي شاء هو أن يكتبه بها... إنّ عجز المؤلّف عن أن يذكر ما كتب بتفاصيله، بعد كتابته إيّاه، ليس ينبغي له أن يُفضيَ إلى تجريده من حقّ «الْملكيّة الإبداعيّة»، فكلّ الروايات التي كتبها بالزاك هي له، وهو الذي كتبها يقيناً. أمّا أن يكون قد اندسّ فيما بينهما وبين أعمالهما الروائيّة مؤلّف آخر يسمّى «المؤلّف الضمنيّ» وهو الذي يحرَمهما، وسَواءَهما من المبدعين، حقٌ «الْملكيّة الأدبيّة» المشروعة، فذلك شأنٌ لا يُلزم إلاّ من يقول به وحدَه.

ولقد كنّا زعمنا في أكثرَ من موقع أنّ قدماء العرب كانوا يعتقدون بأنّ كلّ شاعر كان له شيطانٌ هو الذي يقول شعره، فكان النّقّاد يردّدون ذلك على سبيل أنّه من المعتقدات الشّعبيّة العربيّة القديمة[188]، أمّا أن تغتدي القضيّة اليوم، بهذه الجدّيّة، وأنّ الروائيّ –كاتب النّصّ– إنّما هو مثلُه كمثل الحاكي الذي يحكي حكاية شعبيّة، أو يسرد أسطورةً على صبْية صغار، فهذا أمرٌ يحتاج إلى نقاش طويل... وعلى المرء أن ينسلخ من كلّ عقله ومنطقه وتفكيره لكي يجرُؤَ على الاعتقاد بما جاء به بعض المنظّرين الغربيّين عن عدم انتماء النّصّ إلى صاحبه الذي لصّهُ...

187– R. Barthes, in id., p. 103.

188– أورد الجاحظ في كتاب الحيوان (6 . 229) لأبي النجم قوله:

أنّي وكلّ شاعرٍ من البشرْ ... شيطانُه أنثى وشيطاني ذكرْ!

ثانيا ـ إشكالية العلاقة بين النص والكتابة:

كثيراً ما تواجهنا مفاهيمُ كثيرةٌ تبدو، لأوّل وهلة، واضحةً في الأذهان وضوحاً تامّا، أو وضوحاً ما؛ غير أنّ الباحث في شأنها إذا ما تأمّلها مليّاً، وتعمّقها متغلغلاً في قرارتها، ثارت في وهمه مجموعةٌ من الأسئلة قد يجد لها بعض الأجوبة طوراً، وقد لا يجد لها من تلك الأجوبة شيئاً، طوراً آخر. كما قد تواجهنا مفاهيم كثيرة أيضاً مترابطة إلى حدّ التداخل، ومتقاربة إلى حدّ الحلول في بعضها بعضٍ. وإذا كان عامّة الناس في الثقافة النقديّة الدارجة قد لا يجشّمون أنفسهم عَنَتَ البحث في بعض هذه الفَارِيقِ اللّطيفة التي يتميّز بها النقد الغربيّ عن النقد العربيّ، فإنّه ما ذُكِر النصّ والكتابةُ الأدبيّة موجودةٌ متداوَلة معه بين المنظّرين إلاّ لوجود عَلاقةِ فَرْقٍ ما، بين هذين المفهومين اللّذَيْن يبدُوَان كأنّهما مفهوم واحدٌ يرتدي لباس مصطلحين اثنين، كما سنرى في الفصل الرابع من هذا الكتاب شأن بعض المفاهيم المتقاربة أو المتداخلة مثل السّيمائيّة (Sémiologie, Semiology) والسّيمائيّات (Sémiotique, Semiotics)...

وإذن، فلِمَ يقول الناس: فلان يكتب، أو فلان يكتب نصّاً، ولا يقولون: فلان يَنُصُّ، أو هو ينصّ كتابةً؟ وما مدلول أسبقيّة الكتابة في التصوّر والفعل؟ وهل النصّ، إذن، إلاّ ثمرةٌ من ثمرات نشاط هذه الكتابة؟ فهل الشّأن لا يعدو التنقّل من مرادفٍ إلى لفظ آخر مرادفٍ له، وبهذه البساطة؟ وإلاّ فما الفرقُ بين الكتابة الأدبيّة والنصّ الأدبيّ؟ وسنرى، في المرحلة الثالثة من هذا الفصل، أنّ بارط هو الوحيد، فيما نعلم –من بين النقّاد– الذي اعنت نفسه في محاولة إيجاد الفرق بين النصّ الأدبيّ من وجهة،

والعمل الأدبيّ من وجهة أخراة... فهل الكتابة الأدبيّة تقترب في مفهومها من مفهوم العمل الأدبيّ؟ أو هي مجرّد احتراف للكتابة التي تقوم على إنشاء عالَمٍ فضائيّ من محْضِ الخيال؟ ومفهومها هو اللاّمفهومُ، طالما كان النصّ الأدبيُّ هو صاحبَ المفهوم الذي حارتْ في تأويله النقّاد!؟ إنّما الكاتب يشغل نفسَه، ويُعْنِت قريحتَه، من أجل إنشاء نصٍّ... فهل الكتابة امتياحٌ من القريحة مُعْنِتٌ، والنصّ مجرّدُ ثمرةٍ من ثمرات هذا الامتِياح؟

لكن من وجهة أخراة إذا قال قائل: «الكتابة الأدبيّة»، فإنّ مفهوم النصّ يطفر فجاءة إلى الذهن عبْر هذه الكتابة التي تغدو مُمَاثِلاً (إقونةً) لهذا النصّ. غير أنّ قولنا: النصّ، لا! فقد يكون النصّ مجرّد عبارة إشهاريّة، كما قد يكون عبارة عن حكمة سائرة، أو مثلٍ جارٍ، بين الناس. أي ليس من الضرورة أن يكون النصّ قد كُتِب كتابةً من قبل في كلّ الأطوار. وأمّا الكتابة –بالمفهوم الرقميّ، وليس بالمفهوم الأدبيّ– فتأتي هنا، متأخّرةً لتسجيل النصّ وتقييده بالكتابِ... ولكنّ هذه حالٌ لا ينبغي أن تقلب موازينَ هذه المسألة مادمنا نقصد إلى الكتابة الأدبيّة بالمفهوم الإبداعيّ، وليس إلى الكتابة بمفهوم الخطّ.

فكأنّ النصّ، مكتوباً وغيرَ مكتوبٍ، تنضوي تحته كلّ الآداب الشفويّة المرويّة، والمحفوظة في الذاكرة الجماعيّة للشعوب؛ في حين أنّ الكتابة الأدبيّة هي عمليّة إنجاز نسْج لغويّ يجسّد نصّاً أدبيّاً أساسُه الخيالُ لا الواقعُ، وفضاؤه الحيزُ لا الجغرافيا...

والحقّ أن هذه المسألة من اللّطف والدقّة بحيث يصعب الانتهاء فيها إلى موقف ثابتٍ واضحٍ يمكن أن يتّفق من حوله النّاس جميعاً؛ ذلك بأنّ الكتابة نفسَها، هي في الحقيقة مسبوقة؛ فإذا كانت الكتابة سابقة على النّصّ فهي تُلَملم أطرافه، وتُصلّح أحواله، بالعمل باللّغة؛ فإنّ هذه الكتابة نفسَها هي مسبوقة بشيء لا يمكن أن نطلق عليه نصّاً ولا كتابة، لأنّه مجرّد مخاض يتمخّض في القريحة تبلوره اللّغة إلى كائن مرقون على قرطاس، أو شاشة حاسوب؛ فتكون الكتابة هنا مجرّد واسطة بين هذا المخاض الذي تشترك في إيجاده طائفة من العناصر مثل القريحة، والخيال، والوجدان والمرجعيّة الاجتماعيّة بكلّ تعقيداتها وثراتها، والنّصّ الذي يتبلور في المرحلة الأخيرة على الرّغم من أنّه لا يشفع له ذلك، كما سنرى، أن يرقَى إلى مستوى «العمل الأدبيّ» أو «L'œuvre».

ولذلك يبدو لنا، في بعض الأطوار، أنّ مفهوم الكتابة الأدبيّة قد يكون أعمّ من النّصّ الذي يقترب مفهومه من مفهوم الخطاب،[189] فكلّ كتابة أدبيّة نصٌّ، وليس كلّ نصٍّ كتابةً أدبيّةً. ولأمر ما يقال: كاتب، ولا يقال: ناصّ. فلو كان النّصّ يرقَى بمفهومه المعرفيّ إلى درجة الكتابة في شموليّة معناها لكان النّاس عدلوا عن تلقيب الكاتب كاتباً إلى تلقيبه ناصّاً، واستراحوا! وربما يكون هذا من بين الأسس التي تجعلنا نجنح إلى ما جنحنا إليه، على الرّغم من أنّ التداخلَ، كما قلنا، بين المفهومين، يظلّ شديداً، والفرقَ يبقَى ضئيلاً.

189- توجد نظريّة تسعى إلى تأسيس علم لخطاب الخطاب (Métadiscours)، بعد أن وقع تأسيس نظريّة نقد النقد، ينظر:

S. Alexandrescu, La critique littéraire : métadiscours et théorie de l'explication, in Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales, p.208-237.

والحق أنّ خطاب النقد الأدبيّ هو نفسه «خطاب الخطاب».

ولذلك وجدنا رولان بارط نفسه يطلق على أوّل كتابٍ كتبه في الحداثة النقديّة الفرنسيّة مصطلح الكتابة،[190] في حين أنّا نلفيه يطلق على مؤلَّفٍ يعدّ من أواخر ما كتب: «النصّ».[191]

والحقّ أنّا لم نصادف، فيما وقع لنا من قراءات، ناقداً حاول التوقّف للمساءلة عن هذا الفرق المفترَض القائم بين الكتابة والنص، إلاّ كتابات عربيّة قليلة كبعض كتابات عبد الفتاح كيليطو، ومقالة كتبها عبد الرحمن بوعلي الذي يرى، تأسيساً على عمل كيليطو «أنّ الثقافة هي التي تحكم على كتابة ما، فترفعها إلى مرتبة النصّ، وعلى كتابة أخرى فتجعلها دون النصّ، أو تجعلها لا نصّاً. وذلك بأن تضيف –في الحالة الأولى– إلى المدلول اللغويّ الذي تحمله الكتابة مدلولاً آخر، ثقافيّاً، يكوّن قيمة ما داخل الثقافة المعيّنة. بالإضافة إلى ذلك، فالكتابة، كي تكون نصّاً، لا بدّ من تدوينها في كتاب، مع الإشارة إلى أنّ التدوين لا يمكن أن يعتبر معياراً إلاّ في الثقافات المكتوبة».[192]

إنّا نفهم من هذا الكلام أنّ النصّ هو الذي يرفع صنفاً من الكتابة فيرقَى به إلى مستواه، ويضع صنفاً آخر منها فيُنحطّ به عن مستواه، فيسفّ ويتدنّى. ويبدو أنّ هذه الفكرة لم تكن متبلورَة بوضوح في وهم الأستاذ بوعلي، وذلك بإدخال مفهوم الثقافة إلى الكتابة التي يرقّي النصّ بها إلى مستواه، ونحن كنّا نؤثر تعبير «التقاليد اللّسانيّة الموروثة»، وهو تعبير

---

190 – Le degré zéro de l'écriture.

191 – Le plaisir du texte.

192– عبد الرحمن بوعلي، عناصر أوّليّة لمقاربة سيميو/سوسيولوجية، النص الشعري، في العرب والفكر العالمي، بيروت، ع.1، 1988، ص.74.

بارط،[193] لأنّ الثقافة مفهوم عامّ وفضفاض جدّاً، والكتابة خصوصيّة من خصوصيات هذه الثقافة تنهض في تكوّنها على اللّغة والخيال؛ فهي جهازٌ معقّد تشترك في تشغيله جملة من العناصر: القريحة، والخيال، والموهبة، والتقاليد اللّسانيّة الموروثة (تتبنّى موقف بارط، في هذا)، وقبل كلّ ذلك اللّغةُ من حيث هي سمات لفظيّة ذات قدرة عجيبة على التعبير. ثمّ كيف يجوز الحديث عن الكتابة والتدوين وكلاهما شيئان مختلفان... أم ليست الكتابة لا تكون كتابةً إلاّ إذا دُوِّنتْ في قرطاس؟... كأنّ هناك خلْطاً ما، في هذا الموقف، بين مفهومي الكتابة والنصّ. فالنصّ هو الذي يدوَّن إذا كان في أصله شفويّاً، أمّا الكتابة فماهيتها هي التدوين نفسُه. ويبدو أنّ الأستاذ بوعلي كان يحيل على الأستاذ عبد الفتاح كيليطو، في كتابه «الأدب والغرابة». ونحن على كلّ حالٍ ناقشنا الفكرة برمّتها بغضّ الطّرْف عمّن يكون في الأصل صاحبها: بوعلي أم كيليطو؟ غير أنّ الأهمّيّة في مسألة العلاقة بين النصّ والكتابة هي أنها أثيرت في كتابة عربيّة، مع ما نعلم من لطفها ودقّتها... وهذا في حدّ ذاته شأنٌ جدير بالتقدير.

وينقل الأستاذ بوعلي كلاماً عن جون لوي هودبين (دون أن يحيل على مصدره!) الذي يزعم أن ليس هناك فرْق بين النّصّ في تعريفات القدماء والحداثيّين، وهو أمرٌ مثير للدهشة، لأنّ النّصّ في معظم تقلبات مفاهيمه هو من صميم الثقافة النقديّة المعاصرة، وإلاّ فمن هذا الناقد الذي وضع للنّصّ في القديم نظريّة تقارفا بنظريّة رولان بارط للنّصّ مثلاً؟ ويربط هودبين

193 – R. Barthes, Le degré zéro de l'écriture, p. 14.

مفهوم النصّ بالكتابة (أي أنه المكتوب) فيزعم، حسب بوعلي، أنه «من الممكن تعريف النصّ بالكائن الموجود، أو بالعمل اللّغويّ المكتوب. فهو يمتلك استقلاله الذاتيّ، وذلك لأنّه يبتدئ من نقطة معيّنة وينتهي في نقطة معينة أخرى. وهو لكي يكون نصّاً لا بدّ له من وسيلة هي اللّغة، وحتّى يتميّز عمّا هو غير نصّ لا بد أن يكون مكتوباً».[194]

وفي هذا الكلام بعض الضعف الذي يأتي إليه من أنّ «الكائن» هو في أصله «الموجود»، فكيف يوصَف هذا الكائن بالوجود، من حيث هو في أصله موجود بحكم الكينونة التي يتّصف بها؟ هذا شأن. وأمّا الشأن الآخر فهو عَدُّهُ النصّ موصوفاً بالابتداء والانتهاء، وهي سيرة كلّ إبداع —وكلّ الكائنات— فالرواية لها مُنطَلَقٌ تنطلق منه، كما لها غاية تنتهي إليها هي نهايتها بغضّ الطّرْف عن أنّها مغلَقة أو مفتّحَة، وهلم جرّاً. فقولِ هودبين: إنّ النصّ «يبتدئ من نقطة معيّنة وينتهي في نقطة معيّنة أخرى» هو من باب قول القائل: «السماءُ فوقَنا، والأرض تحتنا»! والأسوأ من ذلك توقّفه لدى بديهيّة أخرى وهي قوله: «لكي يكون [هذا الكائن الموجود] نصّاً، لا بدّ له من وسيلة هي اللّغة»، وهل يتصوّر متصوّر وجود نصّ أدبيّ يتمّ تجلّيه خارج إطار اللّغة؟ لذلك نحترز نحن، في معظم أطوار ذِكْرنا النصّ بوصْفه بالأدبيّ حتّى نوفّر على قارئنا: هل نريد إلى النصّ الأدبيّ الذي قوامه اللّغة وجوباً، أو إلى أيّ نصٍّ آخر بالتبعيّة أو القياس، كما يقول الأصوليّون؟...

194 - م. س. ذلك وقد لاحظنا أنّ الأستاذ عبد الرحمن بوعلي كان متسرّعاً في نقل نصٍّ من فريماس نسبه كلّه إلى باكيسون وبالنسليف، مع أنّ مصدره هو لفريماس. كما لم يكن، موفّقاً، في ترجمته، في رأينا.

والضعف الآخر في تعريف هوديين للنصّ هو ربْطُه بالكتابة، على عكس رومان ياكبسون الذي كان يرى «أنّ التعبير الشفويّ، ومن ثَمّ الخطاب، هو الفعل الأوّل؛ وأمّا الكتابة فليست إلاّ تبَعاً له، وترجمة للمظهر الشفويّ».[195] إنّ ربْط النصّ، ضرورةً، بالكتابة، أي بكونه مكتوباً وإلاّ فهو ليس بنصّ، فكرةٌ شاعت بين الحداثيّين الغربيّين الذين هم يعيشون في أوْج الحضارة المكتوبة؛ أمّا نحن، في ثقافتنا العربيّة التي تقوم معظم آدابها الكلاسيكيّة على الرواية (الشعر الجاهلي، حكايات ألف ليلة وليلة [قبل أن تدوّن في العهود الأخيرة]، الأمثال الشعبيّة، الألغاز الشعبيّة، الحكايات والأساطير، السير والملاحم، الأشعار الشعبيّة...) فلا نُبعد النصّ من نصّانيّته ولو لم يُكتب، طالما ظلّ نصّاً أدبيّاً يؤثّر في المتلقّي ويؤدّي وظيفته الجماليّة والتبليغيّة بأحسنَ مما يؤدّيها صنوُه النصّ المكتوب في كثير من الأطوار. ولا تزال مجتمعاتنا أميّةً بنسبة عالية، فكيف نستبعد النصّ الشفويّ فننزعَ عنه مفهومَ النصّانيّة، لمجرّد أنّ هوديين وآخرين ممّن معه زعموا، في تعريفاتهم ما زعموا؟ أم كانوا يريدون منّا أن نُخرج المعلّقات وكلّ الأشعار العربيّة الأولى -التي لم تدوَّن إلاّ بزهاء قرنٍ بعد ظهور الإسلام من دائرة النصّانيّة- لمجرّد أنها كانت تُروَى في المجالس، ولم تكن تُكتب على القراطيس كشأن أشعار هذا الزمان، وذلك لتفشّي الأميّة، ولندرة الذين يكتبون، في العالم العربيّ،

---

195 - Roman Jakobson, in Cortès et Greimas, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Texte.

ذلك ويبدو لنا أنّ الأستاذ بوعلي ربما جانب معنى النصّ الذي أحال عليه؛ فالأولى، أنّ بداية الكلام المحال عليه ليست لياكبسون، ولكنها لغريماس وكورتيس؛ والأخرى، أنّ معنى الكلام فيه بعض الاضطراب إذ يرى بوعلي، ركحاً على المصدر الذي المذكور في هذه الإحالة «أنّ النص جزء من بنية الكتابة التي هي بنية تشملها بنية أخرى أكثر اتساعاً هي بنية التعبير الشفويّة»، والحال أنّ أصل الرأي مصوغٌ، حرفيّاً، على ما ذكرنا في صلب البحث.

وخصوصاً في الحِقَب الموغلة في القِدم؟ إنّ النظريّة لا تكون نظريّة إلاّ إذا استطاعت أن تشملَ أطرافَ إشكاليّتِها فتُلَمْلِمَها ولا تُهمِلَها، مثل القاعدة النحويّة الصارمة... أما أن يقع الحديث عن شيء، في نظريّة مزعومة، في مجتمع معيّن، دون الالتفات إلى العالم كلّه، فلا هي، إذن، نظريّة، ولا نحن، إذن، من الذين يحزنون على إهمالها لآدابنا.

وإذن، وبعد الذي لوقش وقيل، فهل من الممكن تقديم تفريق دقيق بين المفهومين النقديّين الاثنين: الكتابة الأدبيّة، والنصّ الأدبيّ؟ إنّ هذا التمييز يمكن أن يبثّ عبر كلّ الأفكار والمسائل التي قرّرناها وناقشناها. ومن الأولى أن يُترك هذا الأمرُ للبلورة والتفكير بإضافة كتابات جديدة من حوله، وفتح حوار علميّ رصين عنه.

وأيّاً ما يكنِ الشأن، فإنّ الكتابة هي جهاز معقّد لإنتاج الأفكار، وإنّ الكاتب، نتيجة لذلك، هو واسطةٌ بين الأفكار الشاردة التي يحاول ضبطَها والتحكّم فيها، وهي مرحلة المخاض الفني، من أجل أن يترجمها بعد تلقّيها من عالَمه الخاصّ المجهول إلى نسْج من الألفاظ -السمات اللّفظيّة- التي بواسطتها يصوّر أفكارَه، أو يرسم وجْدانه، فيكوّن ذلك لحمةَ كائنٍ جديد تطلق عليه اللّغة النقديّة «النصّ». ولذلك لا نستطيع أن نتفق مع النقّاد الفرنسيّين الجدُد حين كانوا يذهبون إلى إنكار المضمون من العمل الفنيّ، أي المرجعيّة[196] الاجتماعيّة للكتابة التي يروْنها مجرّد لغة تتلاعب فيما بينها، ولا شيءَ يوجَد خارج ألعابها...

196- تناولنا مفهومي المرجع والمرجعيّة (Référent et référence) في الفصل الثامن من هذا الكتاب.

إنّ الكاتب، في حقيقة ممارسته فعْلَ الكتابة، لا يَهذي، ولا يكتب جُنوناً، وما ينبغي له؛ ولكنّه يدبّج أفكاراً، نيّرةً في الغالب، يعالجها في لغة فنيّة جميلة، في الغالب أيضاً. غير أنّ هذه الأفكار تتوارد عليه كالإشارات الضوئيّة المتناهية السّرعة، المضبّبة التمثُّل. ولعلّ الكاتب البارع هو من يستطيع الْتقاطَها وإخراجها في نسوج من الألفاظ ترسمها صوراً مثالية. فأعظمُ لحظةٍ بالقياس إلى الأديب، شاعراً كان أم كاتباً، هي تلك التي يتمكّن فيها من أنْ يمسك عبرها بتلابيب فكرة مُقْبِلة عليه من عالَم خارجيّ لا يضبطه بالجغرافيا ولا بالتاريخ... وهو لدى الإمساك ببعض هذه الأفكار الواردة على خاطره يكون في حال فقدان شخصيّته المألوفة، في رأي النقّاد الجدد، حيث لا يسترجعها، أي لا يعود شخصاً عاديّاً، إلاّ بعد التخلّص من تلك اللحظة الإبداعيّة العجيبة التي كان فقَد أثناءها خصائص شخصه، واكتسب خصائصَ أخراةً أبعدته عمّا هو في حقيقة نفسه.

فمسألة الوعْي، وهو المفهوم الذي يكرّسه علماء النفس، مسألة نسبيّة جدّاً، وهي متوزّعة في مفهومها على النزعة النفسيّة التي لا نقبل بها في تدبيج الكاتب كتابته من وجهة، وعلى النقد الجديد حين يزعم أنّ الكاتب حين يكتب، ليس هو الذي يكتب، ولكنّ شخصاً آخر هو الذي يأتي له ذلك![197]، من وجهة أخرى... أفليس هذا مجرّدَ تمويهٍ لنظريّة أصحاب التحليل النفسيّ الذين لا يزالون يزعمون أن الكاتب حين يكتب تنْسُلُ منه الألفاظُ على غير وعْيٍ منه؛ فهو يجترّ من خلال نُسُولِها ماضياً عاشه، أو مواقفَ في طفولته تعرّض لها، أو تجاربَ مُرّة كابدها؟...

197- كنا ربطنا هذه النظريّة النفسيّة الغربيّة الساذجة بما كان يطلق عليه قدماء العرب «الرَّئِيّ» بالقياس إلى الشعراء... ينظر كتابنا، الكتابة من موقع العدم، نشر دار اليمامة بالرياض، 1999، ودار الغرب، وهران، 2003.

وأيّاً ما يكن الشأن، فإنّ هذه الغيوبة، أو هذا «اللاّوعي»، باصطلاح أصحاب التحليل النفسيّ، ربما يكون لهما شيء من الصّحّة! ذلك بأنّ الكاتب لشدّة تركيزه على تدبيج فكرته قد يغيب عن عالمه القائم من حوله، بشكل او بآخر، غياباً كاملاً أو جزئيّاً، ولكنّه غياب ثابت لا يمكن إنكاره. غير أنّ الادّعاء بأنّ الشخص الذي يكتب كتابته لَيْسَهُ، ولكنّه شخص آخر غيرُه من وجهة، وأنّه يكتب دون وعي منه أثناء ممارسته الكتابة، من وجهة اخراة، ليس مسلّماً. ولعلّ بعض هذا ما كان يعنيه كافكا حين قال: «إنّي لأكتب بخلاف ما أتحدّث، وأتحدّث بخلاف ما أفكّر، وأفكر بخلاف ما كان ينبغي لي أن أفكّر، وهكذا إلى أعمق أعماق الظّلام».[198]

ولعلّ مقولة كافكا أن تعنيَ أمرين اثنين: فإمّا أنّ الكاتب يَهذي ولا يعلم من أمر ما يكتب شيئاً؛ فهو يكتب على سبيل الهذَيان الإبداعيّ–إذا صحّ مثل هذا الإطلاق– وحينئذ يندرج تأويل هذه المقولة في خضمّ الأفكار الحداثيّة الفرنسيّة العابثة التي لا تفضي إلى غَناء؛ وإمّا أنّ الكاتب محكوم عليه بأن يقول أبداً غيرَ ما ينبغي له أن يقول إمّا قصوراً وعجزاً، وإمّا تجانُفاً عما يريد قولَه قصْداً... وفي الحالين الاثنين يكون الكاتب مقصّراً في حقّ تصوير الحقيقة الأدبيّة... ذلك بأنه ربما يريد أن يقول شيئاً، غير أنّ الشيء الذي كان يريد أن يقوله ليس هو الذي شاء قولَه؛ فهو تائه وراء الْتماس الأفكار، وهو تائه وراء انتقاء الألفاظ اللاّئقة لتلك الأفكار التي تتوارد عليه مضْبَبةً مشرّشة من دهليز المخاض الفنّيّ («السّديم» بمصطلحنا)... ولكنّه قلّما يوفّق

---

198 - In André Akoun, Les formes nouvelles de la critique (الأشكال الجديدة للنقد) ,in La littérature du Symbolisme au Nouveau Roman, Paris, 1970, p. 94.

إلى تدبيجها على نحو ما يريد... وبالتأويلين الاثنين لمقولة كافكا محكوم على الكاتب بالشقاء المبين في تصارعه مع عوالم المجهول وهو يطارد سحائب الخيال التي تندّ من أمامه فتراه يلاحقها، ويلهث وراءها، ويُعْنِت قريحته في تحصيلها، دون أن يمسك بتلابيبها إلاّ في بعض الأطوار...

والسؤال الإشكاليّ عن عمليّة الكتابة المَريجة: هل يجب أن نتمثّل الكاتب على أنه يقعد إلى مكتبه ثم ينتظر من السماء أن تُمطره لغةً، وتُلهِمَه أدباً!؟ أي ما نسبة الجهد العقليّ الذي يكون وراء ازْدِجاءِ الجهد الخياليّ في إثمار قصيدة أو قصة أو رواية؟ وهل يمكن إزاحة العقل والتفكير إزاحةً نهائيّة من عمليّة الكتابة كما كان يذهب إلى ذلك جان كوهين حين حرَم الشعراء من التفكير، وحرم الفلاسفة من الإبداع؛ وذلك حين اخصّ الأوائل بالألفاظ، والأواخر بالأفكار؟...[199] إنّ القول بانفصال الأفكار عن الألفاظ، وأنّ الألفاظ من قبيل الخيال وحدَه، وأنّ المعاني من قَبِيل التفكير وحده، ليس قولاً مسلَّماً... فالكتابة تمْثُل لِي أفكار شاردة مشتّتة غير متبلورة في الذهن، ثمّ ينتظمها النّماغ في نسج لغويّ بديع فتغتدي مركبةً مجلاّةً في ثوب قشيب. ويتمّ هذا في مستوى الوجدان والتخييل، قُبيلَ مستوى العقل والتفكير...

ومثل هذه العمليّة المدهشة التي بواسطتها يستحيل شيءٌ غيرُ موجودٍ أصلاً، إلى شيء موجود فعلاً، مرقونٍ على قرطاس، أو مرسوم على شاشة حاسوب، هي التي تحيّر المنظِّرين والمفكّرين؛ فمنهم من يزعم أنّها من قَبِيل التفكير والأفكار، ومنهم من يزعم أنّها من قبيل الألفاظ والخيال. وهي في

199- Cf. Jean Cohen, Structure du langage poétique, p.42.

الحقيقة لأذعن لناموس لا يتحكّم فيه الفكر ولا تضبطه النظرية. والغالب ما نجنح إليه أنّ هذه العمليّة العجيبة تشترك فيها شبكة معقّدة من الأجهزة، وليس جهازاً واحداً؛ فالألفاظ (اللّغة) لا تعدو أن تكون أدوات للتعبير. كما أنّ التفكير يظلّ قابعاً في العالم الخارجيّ لوْما هذه الألفاظُ التي تُخرجه إلى الوجود فيصير عملاً إبداعيّاً قائماً على كَسْوِ الأفكار بالألفاظ الأنيقة. في حين أنّ هذا السُّرُوحَ الذي تدعوه اللّغة النقديّة «التخيّل» الذي يحدث للكاتب وهو يزمع على النهوض بفعل الكتابة لا يقوم منفصلاً، في الحقيقة، عن التفكّر. فالتخيّل هو أساس الأعمال الإبداعيّة، في حين أنّ التفكّر هو أساس الأعمال الفكريّة. غير أنّ الحالين الاثنتين تصاحبان الكاتب في حالتي إبداعه وتنظيره معاً، وغالباً ما تمْثلانِ معاً، وتتضافران معاً لإنجاز فعل الكتابة. واللّغة أثناء ذلك هي الأداة التي تنهض بالوظيفة المعرفيّة والجماليّة في الحالتين الاثنتين. وإلاّ فما ذا كانت الجدوى من وراء قُبوع الأفكار في عالم العدَم، لوما الألفاظُ التي كستْها، ثمّ جلّتها وأخرجتها إلى الوجود؟ ثم ما ذا كانت تكون الجدوى من وراء ألفاظ طائرة شاردة، غير منتظمة، قابعة في بطون المعاجم وهي في أصلها مجترئة بدلالاتها الأولى لوما الأفكارُ التي تُتيح لها أن تكون؟...

من أجل كلّ ذلك نرى أنّ المسألة التي كانت تعرف في البلاغة العربيّة تحت مصطلح «اللّفظ والمعنى»، والتي كانت تُعرف في الفلسفة الألمانيّة (لدى كانْت وهيجل) تحت مصطلح «التعبير والمضمون» (L'expression et le contenu)، والتي لا تزال تُعرف في التنظير اللّسانياتيّ الدّوسوسيريّ تحت مصطلح «الدّالّ والمدلول» (Le signifiant et le signifié): كلّها ثنائيّات مفتعَلةٌ لا تحلّ معضلةَ

تكوُّنِ الكتابة ولا تجلّيها بُعَيْدَ هذا التكوّن المُلغِز. ولعلّ الأنسب هو ما قرّرناه من حتميّة تضافر شبكة من الأجهزة التي لا هي، في الحقيقة، تُرَى بالعين، ولا هي تُدرَك بالعقل، ولا هي ألفاظ فقط، ولا هي معانٍ فقط، قبل وقوعها تشكيلاً إبداعيّاً على القرطاس. ذلك بأنّ عامّة النظريّات تتحدّث عن الثمرة، وتُهمل الحديث عن الشجرة. أو قل: إنها تتحدّث عن العمل الأدبيّ حين يصبح في حال تمامه، في مستوى الكينونة؛ ولكنّها لا تكاد تتحدّث عن الأهمّ في الواقع، والأكثر إشكالاً في التصوّر، وهو حالات التكوّن اللّغويّ الفكريّ التي يمرّ بها –في حال مخاضه– وهو الذي يستحيل إلى كتابة مقروءة. فليست الأفكار التي تُطرح في الكتابة بالبساطة التي كان يراها عليه أبو عثمان الجاحظ، وأنها لا تعدو أن تكون مطروحةً في الطّريق، وأنّ كلّ النّاس قادرٌ على امتلاك الأفكار؛[200] بل إنّ عُسْر العثور على الأفكار الكبيرة، لا يقِلّ عن أزمة الألفاظ الجميلة. فلو حَفِظ شخصٌ، مثلاً، عشرات الآلاف من الألفاظ من المعاجم معزولةً عن نسوجها التي مَثُلَتْ فيها، أي عن النصوص الأدبيّة التي وردت فيها، أي عن الأفكار التي عُبّر عنها فيها؛ لكان لا يعرف شيئاً كثيراً من الأفكار على الرّغم من امتلاء ذاكرته، فعليّاً، بأعلى المخزون اللّفظيّ وأرقاهُ من الوجهة المعجميّة الخالصة... ولذلك تجد بعض النّاس يعرف كثيراً من اللّغة ومرادفاتها ونحوها، ولكنّه قد لا يستطيع كتابة مقالة واحدة، كما أنّ هناك أناساً ممتلئين بالأفكار الكبيرة، غير أنّهم لا يكتبون، لا لأنّهم لا يريدون، ولكنْ لأنّهم لا يستطيعون.

200- ينظر أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، 3، 131-132.

وأيّاً ما يكن الشأن، فإنّ الأفكار العظيمة لا يمكن أن تكون مطروحةً في الطّريق، ولا مُهمَلةً في الزّوايا، ولاَ لَقىً في الحقول والأسواق؛ ولكنّها تُستَنبَط من العقول الكبيرة، ولا يقع استنباطها إلاّ بعد محاولة ومُصاولة، وبعد معاناة ومجاهَدة، وقراءات ومذاكرة. كما أنّ الألفاظ ليست، كما يتوهّم بعض المتشاعرين المعاصرين الذين يريدون أن يكون شعرهم كلّه منسوجاً –أمام ضحالة محفوظِهم من اللّغة– من ألفاظ البصل والباذنجان والبيض؛ فالشعر الكبير هو نسْجٌ من ألفاظ كبيرة أيضاً، هو نسجٌ عبقريّ من اللّغة السّحريّة، بحيث تجد كلّ لفظ يحمل ظلالاً وارفة بعضُها من قبيل المعاني والأفكار، وبعضها من قبيل الإثارة والإدهاش. وكلّها يجنح لأن يحمل دلالاتٍ جديدةً لم يكن يحملها، أصلاً، في بطون المعاجم؛ فهو نشْءٌ من اللّغة العبقريّة جديدٌ. وإلاّ فبمفهوم لغة البصل والباذنجان سيفقد الشعر وضعه الجماليّ، ويغتديّ كلّ التجار والعمّال، والعلماء أيضاً، من الشعراء. أي أنّ الشعر يغتدي إما كلاماً مبتذَلاً يستطيع قولَه كلّ الأمّيين والمحرومين من تذوّق الجمال الفنّيّ الرّفيع، وإمّا نظريّاتٍ مؤسّسةً، أو مؤسّسة، لا يقدِر على كتابتها إلاّ العلماء وأولو الفكر الكبير. ولا توجد منزلة وُسْطى بين هاتين المنزلتين.

إنّ هذا الوضع الذي يكون قبل تفريغ الكتابة على القرطاس يشبه حالة السَّديم؛ فهو بداية لوجود شيء غير مكتمل؛ فكأنّه تخلّقٌ لنسيج مضبّبٍ دون ملامحَ واضحة. هو صراع غيرُ معلَنٍ بين العدم والوجود. وقل إن شئت: هو تضافرٌ بين ذلك العدم وهذا الوجود... العدَم هو ما قبل لحظة السّديم، والوجود هو ما بعده، هو ما يُفرَّغ على القرطاس، هو ما يقرؤه النّاس متبلوراً مكتملاً. ورسالة الكاتب هي تحويل العدم إلى وجود عن طريق

لحظة السّديم التي هي مرحلة ما بين المرحلتين. فكأنّ ما قبل تكوّن مرحلة السّديم هو شيء لا يسمّى، وما بعده يسمّى. أيّ أنّ مرحلة السّديم يتنازعها العدَم لحضنٍ بالإفصاح، ويتنازعها الوجود لتقذف بالعدمِ إلى وراء، إلى المجهول؛ ثمّ تعمِد إلى رسْم الوجود الجديد لهذا النسيج اللّغويّ العجيب الذي نطلق عليه الكتابة الأدبيّة التي يكون النصّ كأنّه ابنُها...

وتعْنَتُ اللّغةُ عَنَتاً شديداً في استخراج هذا العدم، هذا الوجود الغائب، إلى نسيج من الكلام جميلٍ، وإلى صور أنيقة تُعجِب وتُدهش. فلا الأفكارُ تكون باديةً متجلّية في مرحلة ما قبل السديم، ولا الألفاظ تكون قادرة، نتيجة لذلك، على التعبير عنها ولو في صورتها الأولى. بل تضطرب الأفكار، وتتشكل الصور، فينشأ عن ذلك اضطراب في اللّغة الملائمة، فتذعن للوضع القائم، بل للوضع الذي لَمّا يقُمْ، فلا تكون لغة بالمفهوم الفني الكامل الذي لن يتمّ إلاّ في مرحلة ما بعد السّديم...

ومن عجبٍ أنّ المرحلة القبْليّة (نريد إلى ما قبل السديم) هي مرحلة لا ينضُب لها مدد، ولا ينفَدُ لها عطاء؛ فهي تُمِدّنا كلّما استمْدَدْناها، وهي تعطينا كلّما استعطَيْناها؛ فهي كالعين الثَّرّةِ التي نمتح منها فلا نكاد نحسّ بغَيْضِ مائها.

وكأنّنا نجدُنا عاجزين عن بِيان هذه العلاقات اللّطيفة بين المراحل الثلاثِ: مرحلة السديم، ومرحلة كَتابة ما يتجلّى في السّديم، ومرحلة تكوّن النصّ بفعل الكتابة؛ لكنّ الذي تمثّلناه قد يكون هو الأقرب إلى الحقيقة الأدبيّة، والأنسب بتمثّل الكتابة الإبداعيّة. إنّ حديثنا عما قبل النصّ يشبه

حديث الطبيب عمّا قبل تكوّن الجنين؛ غير أنّنا، في الحقيقة، لا نتحدّث إلاّ عن المرحلة القبليّة القريبة التي تمتزج بالتفكير والتخيّل قبل الشروع في تطريح مجموعة من الألفاظ التي تشكل مجموعة من الأفكار على قرطاس دون أن تكون في حالتها المكتملة، ولا في صورتها النهائيّة...

إنّ القارئ لا يعنيه شأن المعاناة التي يعانيها المبدع قبل أن يقدّم له عملاً أدبيّاً ليستهلكه (الاستهلاك -وهو مصطلح اقتصاديّ- يصطنعه بعض النقّاد الغربيّين الجدد بمعنى القراءة) هنيئاً مريئاً. وإذا كان القارئ العاديّ قد لا يعنيه إلاّ النصّ كما قُدّم له مضمّناً في عمل إبداعيّ تضطمّه دفّتا كتاب يبتاعه من السّوق، فإنّ القارئ المحترف يَعنيه كثيراً مخاضُ النصّ الذي يقرؤه، كما يعنيه تخلّقُهُ وتكوّنُه، وبأيّ المراحل مرّ؟ وبأيّ لغة نسِج؟ وفي أيّ خيال تُمُثِّلَ؟ وما ذا كان حجم المعاناة التي صاحبت مرحلة السدم وما قبلها وما بعدها؟ وهل كانت مجرّد لحظة صفرٍ -كما يقول بارط- وقعت، ثمّ ثبتت، ثمّ تجلّت؟ أو كانت أكثر من ذلك اعتياصاً، وأشدّ من ذلك مكابدةً وشموساً؟...

ويعالج رولان بارط، ما هو شبيه بما نحن فيه، في مقالة له بعنوان: «ما الكتابة» ضمّنها كتابه «الكتابة في الدّرجة الصفر» فيرى أنّ بين اللّغة (بمعنى اللّسان)، والأسلوب يوجد مكانٌ لحقيقة شكليّة أخرى: هي الكتابة. والحقّ أنه يوجد في أيّ شكلٍ أدبيّ اختيار عامّ هو الأسلوب، والتقاليد اللّسانيّة الموروثة؛ وهنا يطّرد الكاتب بالتزامه بخطّ معيّن. إنّ اللّسان والأسلوب هما معطَيان سابقان على كلّ إشكاليّة للّغة؛ ذلك بأنهما ثمرة طبيعيّة للزمان، وللشخص البيولوجيّ. غير أنّ الهويّة الشكليّة للكاتب لا تقوم قياماً حقيقيّاً إلاّ خارج مدول المعايير المتمحّضة للنحو ولوابت الأسلوب...[201]

201 – Cf. R. Barthes, Le degré zéro de l'écriture, p. 14.

والحقّ أنّ بارط لا يتحدّث هنا على وجه التدقيق عمّا كنّا نحن بصدد الحديث عنه إلاّ فيما يخصّ المرحلة الثالثة، فيزعم أنّ اللسان والأسلوب قيمتان مطروحتان في السوق يستطيع كلّ كاتب أن يتملّكهما بالمجان، وعلى وجه الطّبيعة، إذ لم يكن اللسان والأسلوب إلاّ نتاجاً طبيعيّاً للزمان وللشخص البيولوجي.[202] غير أنّ هذا الرّأي يحتاج إلى نقاش، فالكاتب يرِث طائفة من مفردات اللّغة الأمّ (أو التقاليد اللسانيّة الموروثة، كما يعبّر بارط)، ولكنّه لا يرِث بالضرورة أسلوبها. فالأسلوب خاصيّة مكتسبة وتكون ثمرة من ثمرات قراءة بعينها، لكتابات بعينها. وقد يخضع لموهبة خاصّة خُصّ بها. فكأيّنْ من كاتب يحفظ كثيراً من اللّغة، ويتملّك كثيراً من الأفكار؛ ولكنّه، في نهاية الأمر، لا يكون صاحب أسلوب بديع. وإلاّ فمَن كان علّم الجاحظَ أسلوبَه الذي عُرِف به، وهل كان من مجرّد الموروثات التي تورّث؟ وإذن، فلِمَ لَمْ يَرِثْها سَواؤُه من معاصريه، أو ممن سبقوه، أو لحقوه، من الكتّاب؟ وهل خُصّ هو وحدَه بمعرفة اللّسان والأسلوب معاً عن طريق الوراثة قبل العمل باللّغة في كتابته؟...

أن يسبق اللّسانُ اللّغةَ الفنّيّةَ فهذا ما لا اختلاف فيه، لكن أن يسبق اللّسانُ والأسلوبُ اللّغةَ الفنّيّة، فهذا ما يفتقر إلى توضيح؛ فإذا كانت اللّغةُ الفنّيّةُ هي الأسلوبَ فنعَم؛ وأمّا إن كانت غير الأسلوب، وهي غيره بالفعل والقوّة، فلا ينبغي أن يكون الأسلوب موروثاً موهوباً؛ بل هو متعلّم ومكتسَبٌ اكتساباً. فاللّسان هو ما يوجَد في أيّ لغة من مفردات معجميّة

202 –«Langue et style sont le produit naturel du temps et de la personne biologique» , in id.

ونحو وصرف وبلاغة وغيرها من الأسس الكبرى التي تجعل من لسانٍ ما، لساناً ما؛ في حين أنّ الأسلوب هو هذه الممارسة اللغويّة المتفرّدة التي يستميز بها كاتب من الكتّاب داخل اللّسان، هو طريقته الخالصة له في نسج اللّغة وبناء ألفاظها. وإذن، فلا نتصوّر أنّ الأسلوب يسبق اللّغة، بل اللّغة هي التي تصوغه على نحو معيّن عبر تنظيم ألفاظها، ونسْج جُملها.

ثالثاً ـ تداخل العلاقة بين النصّ والعمل الأدبي:

لم نرَ أحداً من النقّاد في حدود ما بلغناه من العلم، تناول هذه الإشكاليّة واجتهد في تحديد الفرْق بين المفهومين الاثنين. فكثيراً ما يَلبِس النّاس بين المفاهيم المتقاربة كالكتابة بالقياس إلى النصّ، وكالإبداع بالقياس إلى العمل الأدبيّ، حتى جاء رولان بارط في المقالة التي كتبها في الموسوعة العالميّة عن نظريّة النصّ، والتي ستظلّ زمناً طويلاً مصدراً مركزيّاً ليس من مصادر نظريّة النصّ فحسب، ولكن لقضايا نقديّة ومعرفيّة مجاورة كثيرة، فكتب فقرة استغرقت في حجم هذه الموسوعة ثلاثة أعمدة، تحدّث فيها عن فرْقٍ ما بين مفهومي النصّ (Le texte)، والعمل الأدبيّ (L'œuvre).[203]

ولذلك نحن لن نقول شيئاً كثيراً عن هذه المسألة اللطيفة غير طرْحها للقراء وإثارتها أمامهم لإمكان تدبّرها بالقراءة، وإشباعها بالتأمّل بقصد استثمار أسسها النظريّة في كتابات عربيّة لاحقة... ذلك بأنّ الكتابات عن

203- ترجم هذا المفهوم بعض الأصدقاء المغاربة تحت مصطلح «الأثر الأدبي»، وهي ترجمة جيّدة أيضاً.

هذا التمييز بين هذين المفهومين عزيزة، والخوض في ذلك قد لا يخلو من مغامرة علميّة...

وبما كان يرى بارط أنّه ليس ينبغي اللّبسُ بين النصّ من وجهة، والعمل الأدبيّ من وجهة أخرى (وهي، في الحقيقة الغاية التي عقد الناقد لها هذه الفقرة). وكان يرى أنّ العمل الأدبيّ يختلف عن النصّ بكونه نتاجاً كاملاً مكتملاً؛ فهو يستطيع شغلَ حيز محسوس باتّخاذه مكاناً له فوق رفوف مكتبة مثلاً. في حين أنّ النص هو حقل منهجيّ. ولذلك لا يمكن إخضاع النصوص للتّعْداد، (وذلك بكيفيّة منتظمة على الأقلّ)؛ بل ما يمكن قولُهُ هو أنّ في هذا العمل الأدبيّ يوجد، (أو لا يوجد) نصّ. ولعلّ أدقّ تمييز يأتي به ليثبت اختلاف النصّ الأدبيّ عن العمل الأدبيّ هو أنّ «العمل الأدبيّ يُمسَكُ به باليد، في حين أنّ النصّ لا يوجدُ إلاّ في اللّغة».[204]

وإذا كان التمييز الأخير قد يكون الأفضل في كلّ ما قيل، فإنّ النصّ يمكن أن يكون مجرّد جملة واحدة، كما سبق لنا تقرير ذلك (مثل شعبيّ مثلاً، أو عبارة مكتوبة في مكتب، أو في قاعة استقبال في إدارة ما كأن تكون: «ممنوع التدخين»)... لكن النصّ لا يمتنع، من منظور طودوروف وديكرو، أن يكون كتاباً كاملاً.[205] وإذن، فحُكْمُ طودوروف يُبطل حكم أستاذه بارط الذي لا يرى النصّ إلاّ ذلك الكائن المدسوس في اللّغة. غير أنّ هذا المذهب لا يحلّ المشكلة المفهوميّة، بل ربما يزيدها تعقيداً؛ ذلك بأنّ العمل

204- كتب بارط، ما كتناه بين مزدوجتين، كذلك. غير أنّه لم يُحِل على صاحب هذه المقولة الجميلة. ولا نعرف صاحبها في الوقت الراهن. ينظر:

R. Barthes, Théorie du texte, in Encyclopædia universalia, t. XVII, p. 999.

205 – Cf. Ducrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p. 375.

الأدبيّ، الذي يُمسَك باليد، أو يُتأبّطُ، أو يوضع -وهو في شكل كتاب- فوق رفٍّ من الرفوف من منظور بارط ليس إلاّ نصّاً كبيراً. وليس هذا النصّ الكبير إلاّ مجموعة من النسوج اللّغويّة (النصوص الصغيرة...) التي شكّلت لحمته، وكوّنتْ مادّته. أرأيت أنّ العمل الروائيّ مثلاً هو مجموعة من الحكايات الجزئيّة المتداخلة التي يُفضي بعضُها إلى وجود بعضِها الآخر في ترابط سرديّ محكم، فكأنّه حكاية كلّيّة، مكوّنة من حكايات جزئيّة. وليست سيرة النصّ مع العمل الأدبيّ إلاّ بعض ذلك، فهذا العمل الأدبيّ هو النصّ الكليّ، وما ورد بداخله نصوص جزئيّة، أو صغيرة، ولكنّها ترابطَتْ فيما بينها فتضافرتْ من أجل تشكيل هذا النصّ الكليّ الذي هو العمل الأدبيّ...

بل إنّا نُلفي موريس بلانشو ينظر نظرة أخراةً إلى مفهوم «العمل الأدبيّ»، مما يدلّ على أنّ هذا المفهوم لا يبرح زلقيّاً لدى كبار النقّاد الفرنسيّين أنفسِهم، وذلك حين يقرّر أنّ «الكاتب يكتب كتاباً، غير أنّ الكتاب ليس، بعدُ، هو العمل الأدبيّ[206]، ذلك بأنّ هذا العمل الأدبيّ لا يكون كذلك إلاّ حين ينطق عن نفسه، بنفسه. وفي عنْف البداية الخالصة له، فإنّ لفظ الكينونة، يتحدي حدثاً ممكن الوقوع حين يتحدي العمل الأدبيّ أُنسَ الشخص الذي يكتبه، والشخص الذي يقرؤه».[207]

أرأيت أنّ الكتاب، إذا ورد في الذهن بالمفهوم الإطلاقيّ، بالقياس إلى موريس بلانشو، ليس هو العمل الأدبيّ الذي كان يراه بارط، على وجه الحتميّة،

206- كأنّ رولان بارط كان يَرى غير هذا، كما سبق تحليل بعض ذلك في بداية المفصل الثالث. فالكتاب في منظور موريس بلانشو ليس عملاً أدبيّاً حتى ينطق عن نفسه بنفسه، في حين أنّ العمل الأدبيّ عند رولان بارط هو أولى من النصّ مطلقاً.

207 – Maurice Blanchot, Espace littéraire, p. 15.

أي هو العمل الذي يكوّن حجم كتاب، لأننا نستطيع وضعه فوق رفّ مكتبة. بل كانَ العمل الأدبيّ، في منظور موريس بلانشو، هو الكتاب العظيم القيمة فقط، أي ذلك الذي «ينطق عن نفسه، بنفسه» على حدّ تعبيره...

وما يزعم بارط من أنّ «النصّ هو مفهوم علميّ (أو على الأقلّ معرفيّ)، وأنّه في الوقت نفسه قيمة نقديّة تتيح تقويم الأعمال الأدبيّة، تبعاً لدرجة الكثافة التي يتخذها التمدْلُل (La signifiance) الكامنة في هذه القيمة...»[208] لا نرى أنّه يعني شيئاً كثيراً، ولا أن يُثْمِرَ نتيجة، ولا أن يُفضي إلى جدوى للفنّ في التطبيقات التي تكتب من حول النصّ تحليلاً، أو تكتب من حوله أيضاً تنظيراً. إذ ليس بالضرورة أن يكون النصّ مفهوماً علميّاً مادام مَعَاظِمُ الناس متّفقين على أنّه لا يمتلك من خصائص العلميّة التي تنهض على البرهنة والدلّة قليلاً... فقد قلنا -وقال غيرنا هذا أيضاً- إنّ النصّ قد يكون مجرّد جملة واحدة، كما قد يكون رواية كاملة بحجم «الحرب والسلم»؛ فكيف يكون علميّاً ما كان هذا شأنه؟ ثمّ كيف يقع كلّ هذا الخلْط بجعْل النصّ قيمةً نقديّة تتيح تقويم الأعمال الأدبيّة؟ أليس النصّ من أشهر مفاهيمه أنّه، هو في حدّ ذاته، عملٌ أدبيّ جماليّ لا علميّ (وبارط يجعله كذلك طوال كتابه «لذة النص»)، فكيف يستحيل مفهوم جماليّ خالصّ إلى مفهوم يُفترَض أن يكون فيه الحدّ الأدنى من النزعة العلميّة، وإن كنا لا نرى مانعاً من اشتماله على شيء من النزعة الإبداعيّة، خصوصاً إذا تجانفَ معنى النقد عن ممارسة تاريخ الأدب، وتمحّض لقراءة النصّ الأدبيّ؟

---

208 -R. Barthes, op. cit.

وإذن، فمن العسير فصْل العمل الأدبيّ عن النّص، أو النّص عن العمل الأدبيّ؛ فهما وإن كانا لا يترادَفان ترادُفاً مطلقاً، فهما يتقاربان تقارباً مطلقاً.

ويُنهي بارط فقرته عن علاقة النّصّ بالعمل الأدبيّ، أو قل عن تدقيق هذه العلاقة بتصريف مفهوم كلّ منهما إلى شأن يُرضيه، بأنّه «إذا كانت نظريّة النّصّ تسعى إلى إلغاء فصل الأجناس والفنون، فلأنّها لم تَعُدْ تَعُدّ الأعمال الأدبيّة مجرّد رسائل بسيطة، أو حتّى مَلافِظ (Énoncés) (أي منتوجات مكتملة، بانتهاء أمرها بمجرّد وقوع هذا النتاج)، ولكن على أنّها منتوجات متواصلة، وتلفيظات يتمّ من خلالها استمرار الفاعل في النّقاش؛ ذلك بأنّ هذا الفاعل هو بلا ريب المؤلّف، ولكنّه أيضاً فاعل القارئ».[209]

كأنّ بارط يومئ هنا إلى اتّسام النصّ الأدبيّ بالحيزيّة (Spatialité) المتواصلة، أي بالانفتاح المطلق، ومن بعض هذا الانزلاق نجد بارط يبتعد، قليلاً أو كثيراً، عما كان ابتدأ به فقرته من أجل تدقيق التمييز بين النّصّ والعمل الأدبيّ، فانتهى إلى ما رأينا...



---

209 - Ibid.

هذا، ولقد ترجم الأستاذ بوعلي عبارة «Des produits finis» بقوله: «منتوجات للصرة».

الفصل الرابع

النصُ والسِّيمَائِيَات الأدبيّة

أولاً. السّمَة والسِّيمَائية، وإشكاليّة المفهوم

قبل الحديث عن الجانب المعرفي في هذا الفصل وهو النصّ وعلاقته بالسِّيمَائيّة، نودّ التعرّض لجانب لا يقلّ أهمّيّةً عن ذلك، وهو المنحى الاصطلاحيّ. إذ في غياب تحديد المفاهيم لا يمكن التفاهم بين طرَفين أو عدّة أطراف. ذلك بأنّا لاحظنا وجود خلْطٍ مُلْهِل يتعامل به الناس مع مثل هذه المصطلحات، وتساهُل بعضهم في هذا التعامل إلى أن يُسِفّ، في بعض الأطوار، من مستوى الاستعمال العلميّ إلى مستوى الاستعمال الثّقافي البسيط، إنْ لا نقل «الشعبيّ». أرايت أنّ الناس يستعملون عدّة مصطلحات لمفهوم واحد، في هذه المسألة، أو مصطلحات لغير ما وُضِعت له في أصل المُواضعة العلميّة؛ وذلك كما يقع الخلط في الاستعمال إلى حدّ الاضطراب: بين السِّيميَائيّة، والسِّيميَائِيَات، والسِّيميُولُوجيا،[210] والسِّميوتيكا، (أو السيميُوتيقا)، والسِّيمَائيّة، وهو مصطلحُنا... ولذلك نحاول أن نبدّد شيئاً من هذا الغموض، ونقوّم أطرافاً من اعوجاج هذا الاضطراب في جزء من هذا الفصل آملين أن نخفّف من غلواء الاختلاف، دون الطّمع في القضاء عليه نهائيّاً، إذ ذاك أمرٌ عسير المَنال، شديدُ المِحال؛ وذلك بإعادة هذه المصطلحات إلى حالتها الغربيّة والعربيّة الأولى. فمن شاء قبِلها وتبنّاها، ومن لم يشأ فكلّ امرئ ميسّر لِما خُلِق له.

210- كذلك يكتب النقّاد العرب المعاصرون لفظ هذا المفهوم؛ وذلك بالجمع بين ساكنين في اللغة العربيّة التي تأبى ذلك. ولو نصَحوا لكانوا كتبوا هذا اللفظ الأجنبيّ على سبيل التعريب: «السِّيمْيُولوجيا».

إنّ المصطلح النقديّ بعامّة، والمصطلح السّيمائيّ بخاصّة، لا يزال يتبوّأ في حقل الدراسات الحداثيّة المنزلةَ الأولى من الاهتمام، وما ذلك إلاّ لحداثة المعاني واستجدادها كالسيل الجارف كلّ حين. وإذا كان المصطلح، بكلّ إشكاليّاته المعرفيّة، وتعقيداته المفهوميّة، في المشروع النقديّ العالميّ المعاصر، اغتدى هاجساً لدى المشتغلين في هذا الحقل بحيث ينشأ عبر اللّغات الأوربيّة فيحتدم أُوَارُ الخُلْف بينهم احتداماً؛ فإنّ هذا الخُلْف فيه يزداد استفحالاً إذا ما انصرف به الوهمُ إلى الثقافة النقديّة العربيّة الحداثيّة خصوصاً، إذْ أضحى من الحتميّ نقْلُ العدد الجمّ من هذه المفاهيم السّيمائيّة واللّسانيّة المُسْتجدّة، المعقّدة غالباً، من تلك اللُّغَى الأوربيّة إلى العربيّة، إلى هذي العربيّة التي ترى كلَّ واحدٍ من باحثيها يُعْنِتُ نفسه أشقَّ الإعنات بالاشتغال وحدَه، والبحث وحدَه، والاجتهاد وحدَه، مشرقاً ومغرباً؛ فتكثُر الجهود ولكنّها تُهْدَر، وتُبذل الطّاقاتُ ولكنّها تُجْهَض. وقلّ، أثناء ذلك، أن تُجْتَنَى للفائدة ثمرات. والسَّوْأَةُ السَّوْآء، إذا تعصّب واحد منّا لِمَا انتهى إليه في ترجمة هذه المصطلحات، فيدّعي أنّه، هو وحده، الذي يحمل الحقيقة!... ونحن ندعو إلى أن يستعيذ النّاسُ باللّه من هذا الدّاء فلا يزداد إعضالاً واستفحالاً!

وفيما يلي محاولة لإلقاء شيء من الضياء على هذه المسائل المَرِيجة في معظمها.

1. مفهوم السِّمة

إنّ كلّ الأمم، منذ العهود الموغلة في القدم، عرفت مفهوم السِّمة، وتعاملت معه، في طائفةٍ من المظاهر التي ربما أهمُّها الإشارةُ، واصطناعُ اللّون، وإقامةُ الطّقوس المتمحّضة لممارسة الشعائر الدّينيّة، والتعبير عن مناسبات

الأفراح، وإبداء التألّم والتوجّع لدى حدوث الأتراح. ولا سيّما الإغريقُ والعرب في ثقافتيهما الكبيرتين... وإنّ الإشارة، كما يذهب إلى ذلك أبو عثمان الجاحظ منذ زهاء اثني عشر قرناً، تكون «باليد، وبالرّأس، وبالعين، والحاجب، والمنكب -إذا تباعد الشخصان- وبالثوب، وبالسيف».[211]

ولا تذهب، جان مارتيني (Jeanne Martinet) في بحوثها السّيمائيّة، في الثلث الأخير من القرن العشرين، إلاّ إلى بعض ذلك.[212]

هذا، وإنّ أصل السِّمَة، في اللّغة العربيّة، آتٍ من الوَسْم (و س م)، (وليس من التّسْوِيم (س و م) الذي هو نفسُه يعني ما يعنيه، في الحقيقة، تركيب «الْوَسْم») وهو إحداث تأثير، أو عَلَم: بِكَيٍّ، أو وَشْمٍ، أو قطْعٍ أو نحوِه. فالهاء في هذا الحرف جاءت عوضاً من الواو، كما يقول علماء العربيّة.[213] وكلّ ما يجري من هذا التركيب يدلّ على إحداث علامةٍ تغتدي صفةً بادية للعِيان -عارضة أو دائمة- في صفحة سَوائها.

في حين ينصرف تركيب (ع لَ م) إلى معنىً قريبٍ منْ تركيب (و س م) دون أن يكوله في وضع الاستعمال العربيّ على وجه التدقيق. ولعلّه أن يكون آتياً من «العلامة والعَلَم» بمعنى الجبل.[214] ومنه أخذوا علامة الثوب لدى القَصّار حتّى تستميزَ الأثوابُ بعضُها عن بعضٍ.

211- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، 1. 92.

212 – Cf. J. Martinet, Clef pour la sémiologie, p.54 et suiv.

213- ينظر الجوهري، الصّحاح: تاج اللّغة وصحاح العربيّة، وَسَم.

214- م. س.

ولَمّا كان هذان الاستعمالانِ الاثنان (وسم- علَم) متقاربيْنِ في أصل الوضع العربيّ، وعبْر المعاجم، على الرّغم من أنّ (علم) يبدو معنىً قائماً في نفسه (مثل العلامة والعلَم، بمعنى الجبل)، فقد وقع الاختلاف بين المتعاملين من النقّاد والسيمائيّين العرب بين مَيْلِ بعضِهم إلى استعمال مصطلح «العلامة»، وجنوح بعضهم الآخرِ إلى اصطناع مصطلح السّمة. في حين أنّ (وسم) يبدو ناشئاً عن حركة واقعة من سَوّاته كَمَن يَسِمُ فرَسه بكيّة حتّى تَسِمَ، أي تكون لها سِمَة بادية تُعرف بها. وعلى أنّ هذا أيضاً ليس، في الحقيقة، مسلّماً على وجه الإطلاق. وقد لا تزيد هذه السيرةُ، هذه المسألة، إلاّ تعقيداً وإعْضالاً؛ وذلك حيث إنّ إعْلام القَصّارِ الثوبَ ليس إلاّ بمثابة وَسْم الْحَمّارِ لدابّته في الصورة الأخرى. إنّ السّيمائيّين العرب حين جاءوا إلى إدراج هذا المعنى، ضمن ما يُفيد معادلاً للمصطلح الأجنبيّ (Signe, sign): حارُوا ومارُوا، وأعضل الأمر عليهم فإذا منهم من يصطنع «السّمة» وهم قليل، وإذا منهم من يصطنع «العلامة» وهم خلْق كثير، بل إنّا ألفينا منهم من يستعمل «الدّليل»[215] مقابلاً للمصطلح الأجنبيّ. والاستعمال الأخير مُزعج إلى حدّ الإيذاء، ومُحيِّر إلى درجة السُّمود.

ونحن نُؤْثِر اصطناع مصطلح «السّمة» لطائفة من الأسباب من أهمّها:

أ. إنّ «العلامة» استُعملت في الفكر النحويّ العربيّ بمعنَى لاحقة تلحق فعلاً من الأفعال، أو اسماً من الأسماء -دون الحروف- ليستحيل من حال إلى حال أخرى للنهوض بوظيفة دلاليّة يقتضيها المقام. ولعلّ اصطناع ذلك المصطلح النحويّ في أصله في المفاهيم السّيمائيّة، على عهدنا هذا، قد يزيد هذا الأمر اضطراباً والتباساً.

215- ينظر د. حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987.

ب. يبدو لنا، ولو من باب الحاسّة الذوقيّة فقط، من خلال تلقّي المعنى المتولّد عن اصطناع «السمة»، أنّه أدنى ما يكون إلى ما يُطلق عليه السّيمائيّون الغربيّون مصطلح «Signe»، من مصطلح «العلامة» الذي ربما انصرف إلى المعنى المادّيّ لتمحّض له.

ج. إنّ إطلاق «السمة» على مفهوم «Signe»، عوضاً عن مصطلح «العلامة» -ولنكرّرْ- سيحُلّ لنا مشكلة أخرى من مشكلات المصطلح، وهي أنّنا، حينئذ، نمحّض مصطلح «العلامة» لمفهومٍ آخرَ قريبٍ منه وهو ما يُطلَق عليه في الفرنسيّة «La marque». وقد صادفنا هذه المشكلة لدى ترجمة بحث عن الأصول السّيمائيّة في فكر شارل بيرس[216] حيث إنّا اصطدمنا بمصطلحين اثنين مختلفين، في الحقيقة، في أصل الاستعمال الغربيّ وهما: «Le signe»، و«La marque» في موقف واحد.

وعلى أنّ السّمة أنواع مختلفة، خصوصاً من الوجهة الفلسفيّة، كما جاءت مفصّلةً في بعض تنظيرات بيرس. وقد جاء التفصيل في أمرها ضمن المقالة التي كنّا ترجمناها عن فكره، إذ ترتبط السمة لديه بشبكة من المفاهيم والعلاقاتِ الثُّلاثيّةِ الأطرافِ يُقيمُها على عشرةِ مبادئ؛ كلّ مبدأ يتأسّس على ثلاثة فروع كالعَلاقة التي تنهض بين الأساس والسمة، إذ تتولّد عنها:

أ. السمة الوصفيّة (Qualisine)؛

ب. السمة الفرديّة (Sinsigne)؛

ج. السمة العُرْفيّة (Légisigne).[217]

216- نشرت هذه الدراسة مترجمة من الفرنسيّة إلى العربيّة، بقلمنا، في مجلّة «علامات»، جدة، ع.4، 1992.
217- م. س.

ولقد شكّكت جوليا كرستيفا (Julia Kristeva) في علاقة السمة بالسيمائيّة بإنشائها مفهوم «نتاجيّة» (Productivité) الذي سنتناول مفهومه في الفصل الأخير من هذا الكتاب. فلم يزل الجَدلُ دائراً، كما يلاحظ ذلك ديكرو وطودوروف، عن مفهوم السمة وعن علاقتها بالتقليد المثاليّ لمركزيّة العقل (La tradition idéaliste-logocentrique).(...)[218] وإنّ جوليا كرستيفا هي التي أثارت، في الحقيقة، الضجّة من حول إعادة تنظيم حقل العلاقة بين السّمة ومُتَمَّمَاها التّقليديّ: السّيمائيّة، وذلك ببلورتها مفهومَ النّاتجيّة في النّص.[219]

والحقّ أنّ طودوروف وديكرو لم يَزِيدا شيئاً كثيراً على تلخيص بعض كتابات جوليا كرستيفا فيما كتبا.[220]

أمّا السمة من حيث صلتها المباشرة باللّغة ودلالتها، والطقوس التي تُحيل عليها، فهي تعني، مثلُها مثل الرمز، والقرينة، والإشارة: أنّ عنصر (ا) الذي يكون ذا طابع مختلفة، يحِلّ محلّ عنصر (ب). وبذلك يمكن أن يكون مفهوم السمة معادلاً، من كثير من الوجوه، للقرينة (Indice). والقرينة، أو السمة، ظاهرة، غالباً ما تكون، طبيعيّةً، قابلةً للإدراك بصورة مباشرة. وهي التي تُحيطنا خُبْراً بأنّ شيئاً ما، بشأن موضوعٍ متمحّض لظاهرة أخرى، هي غير قابلةٍ للإدراك بصورة مباشرة كاللّون الدّاكن الذي يسِمُ وجه السّماء،

218- Ducrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p.449, Seuil, Paris, 1972.

ذلك، وقد صدر هذا الكتاب في طبعة جديدة، وتغيّر طودوروف بل مؤلّف آخر هو جان ماري شايفر تحت عنوان جديد، هو: « Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage Seuil, Paris, 1995. »

219 - Ibid.

220 - Cf. Ducrot et Todorov, op. cit.

فهو ليس إلاّ سمةً، او قرينةً، لعاصفة وشيكة الحدوث. وكارتفاع درجة حرارة الجسم، فهو ليس أيضاً، إلاّ سمةً، او قرينةً، لعلّة ما في حالة الدسّاس.[221] فعنصر (أ)، هنا، هو السحاب الدّاكن الذي يواري صفحة السماء، وهو حاضر. أمّا عنصر (ب) فهو الغيث الوشيك الهَطَلاَن، وهو عنصر غائب. فالسحاب الداكن، هنا، سمة. على حين أنّ السّمةَ في تصوّر طودوروف هي «وحْدةٌ (...) تُعلن نقصاً في ذاتها».[222] ولعلّ الأمر الأدْعَى إلى الجدل في نظريّة السّمة ما ينصرف إلى طبيعة المدلول؛ فقد عُرِّف هذا المدلول، هنا في تحديد ديكرو وطودوروف، على أنّه ناقص في ذاته، غائبٌ في الشيء المدرَك، وهو الذي يستحيل، بحكم ذلك، إلى دالّ. وإذن، فالسّمة تعني، من وجهة نظر دو صوسير، القبولَ بمبدأ وجود اختلاف جوهريّ بين الدالّ والمدلول، والحسّاس وغير الحسّاس، والحضور والغياب. كما تعرَّف السمة انطلاقاً من تصوّرات دو صوسير بأنّها ظاهرة ذات وجهين: أحدهما يباعد ويناقض، وأحدهما الآخر يقارب ويربط الدّالّ على مستويات الصوت، والكتابة، والإشارة، وهلمّ جرّاً بالمدلول المترابط.[223]

ويذهب دو صوسير إلى عدّ اللّغة اساساً للسّمة؛ وأنّ هذه السمة ليست إلاّ ثمرةً لاقترانِ دالّ ومدلول، باعتبارِهما سُخْرِيّاً لمكوّنات الشكل اللّساني.[224] وقد حاول اللّسانيّون إثباتَ هويّة السمة بإعادتها إلى أدنى

221- Cf. Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, Signe.

222- Ducrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p.132-133.

223- Cf. Paul Ricœur, Signe et sens, In Encyclopædia universalis, T. XVI, p.882.

224 -Id.

ذلك، وإنّ عامّة اللسانيّين العرب حين يحيلون على هذا المعنى يصطنعون النسبة إلى «اللسان» لا إلى اللسانيات. ونحن نعلم أنّ هناك فرقاً شاسعاً بين مفهوم اللسان الذي هو نظام للسّمات اللفظيّة الخاصّة بمجموعة من الأفراد

حالتها، أي إلى اللّفظ، أو «المرفيم» (Le morphème)[225]، (أو «المُونيم» (Le monème)[226] –باصطلاح أ. مارتيني [André Martinet]). وقد أفضى هذا إلى اعتماد تعريف عامّ يستطيع أن يشمل اللّسان على أنّه «نظام للسّمات».[227]

أمّا يالمسليف (Louis Hjelmslev, 1899-1965) فقد حاول أن يضيف جديداً إلى هذه النظريّة بربطه مفهوم السمة بمفهوم المُوَاسِم[228] (السّيميوزة)

الذين يصطنعونه للتعبير، والتواصل فيما بينهم (Cf. Larousse encyclopédique, (Langue)). ولقد فاتحت الأستاذ الحاج صالح عبد الرحمن ونحن بجامعة وهران يوم الأربعاء، عاشر مارس 2004 في الساعة الثانية عشرة تقريبا، وأنّي أنسب إلى اللّسانيّات، حتّى أميّز النسبة إلى اللّسان؛ كما أنسب إلى الرياضيّات فأقول: «رياضياتيّ»، حتّى أميز النسبة إلى الرّياضة؛ وكما تقع النسبة إلى النحو فيقال «نحويّ»؛ فزعم لي الأستاذ أنّ ذلك خطأ مبين، وأنّ اللّسانيّات، لديه، تعني فقه اللغة المتخصّص لدراسة لغة واحدة بعينها. ولذلك يقال في النسبة «لسانيّ»؛ إذ كان علم اللّغة العامّ يطلق عليه في رأي الأستاذ «اللسانيات العامّة» (وكأنّه كان في ذهنه كتاب دو سوسور، أو كتاب جورج مونان)... ونحن قد عدنا، تارة أخرى، إلى الكتب المتخصّصة، وإلى الموسوعات الفرنسيّة الصادرة منذ شهور، فألفيناها تجمع على أنّ اللّسانيّات (Linguistique) هي علم اللّغات، لا علم لغة واحدة، كما يزعم الأستاذ. ولعلّ التوهّم يقع بين «اللغة» (Langage)، و«اللسان» (Langue)؛ إذ تذهب بعض التعريفات إلى أنّ اللّسانيات هي علم غايته دراسة اللّغة (Langage) والألسن (Langues) (Larousse, Paris, 2003). في حين عرّف معجم هاشيت «اللّسانيات» بأنّها الدراسة العلميّة والتاريخيّة المقارنة للألسنة. فهل نحن إذن مُلزمون إذا نسبنا، أو «أضفنا» على حدّ اصطلاح سيبويه في الكتاب، مباشرة إلى اللّسانيّات، فنقول «لسانيّاتيّ» على أساس أنّ هذا اللّسانياتيّ يدرس الألسنة دراسة علميّة وتاريخيّة مقارنة؟ إنّا نصرّ على أنّ النسبة الصحيحة الفصيحة للّسانيات هي اللّسانيّاتيّ، وأنّ النسبة إلى اللّسان، تختصّ بالعالم الذي يتحدّث عن لغة واحدة لا يعدوها. ولمّا مفهوم اللّسانيّات العامّة فلم يعد أحد يصطنعه إلّا أستاذنا الجليل الحاج صالح، وإلاّ فإنّ جان ديبوا وأصحابه أنفسهم –وهم المتخصّصون في هذا العلم– حين ألّفوا معجم اللّسانيّات لم يوردوا وصف «العامّة» لا في العنوان ولا في المتن؛ فلذلك إذن، ذلك.

225– يختلف معنى المرفيم من الحقل النحويّ التقليديّ إلى الحقل النحويّ التوزيعيّ؛ ففي الحقل النحوي يستخص معنى المُرفيم لجزء من لفظ، أو جملة، يدلّ كلّ منهما على وظيفة نحويّة معيّنة في التلفّظ (Énoncé). والملفظ مصطلح حازم القرطاجنّي، (ويجمعه على ملافظ). وقد آثرناه على مصطلح «الملفوظ»، لأنّ القرطاجنّي حين اصطنعه كان يقصد به إلى هذا المعنى نفسه. ينظر حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 222، 223. تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلاميّ، ط.3 1986. في حين يعني في مصطلحات الحقل النحويّ التوزيعيّ الوحدة الصغرى الدالّة، المُميّزة في الملفظ التي يمكن تقسيمها إلى وحدات أصغر دون الخروج على المستوى الصّوتي. (ينظر، لمزيد من التفصيل:

J. Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, Morphème.

226يعني مفهوم «المُنيم» في لغة مارتيني: الوحدة الدالّة في طورها الأوّل. م. س. (Monème).

227 – Courtés et Greimas, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Signe.

228– بعد الاطّلاع على ما كتب إمبرتو إيكو في كتابه «السمة» (Le signe) من معنى هذا المفهوم السّيمائيّ خيّل إلينا أنّ المقابل العربي لمصطلح «السيميوزيس» الأجنبيّ يمكن أن يقابله ما نطلق نحن عليه «المُوَاسِمة». ونحن كتبنا اللفظ الأجنبيّ «السيميوزيس» عوضا عن «السيميوزة» التي يكتب النقاد العرب المعاصرون بها هذا الحرف حتى لا نجمع بين ساكنين في العربيّة، طبقاً لمقتضيات ضوابط النحو العربي.

(والتي هي عبارةً عن عمليّة يتمّ من خلالها تبادل العلاقة بين التعبير والمضمون (حسب مصطلح يالمسليف، انطلاقاً من تفكير هيجل)[229]، أو بين الدّالّ والمدلول طبقاً لمصطلحات دو سوسير) التي تنتج السّمات. وانطلاقاً من هذا التمثّل، فإنّ كلّ فعلٍ لغويّ يتولّد عنه وجود مُواسم (سمْيوزة). وإذن، فليس المُواسم (السّمْيوزة) إلاّ ثمرةً من ثمرات الفعل اللّغويّ (التفاعل الداخليّ للعلاقات اللّغويّة) في حال انتجازه.[230]

وكما يمكن الحديث عن السّمَات الدّنيا (Signes minimaux) التي هي الألفاظ، فقد يمكن التحدّث عن السّمات الملفوظَة (Énoncés)، أو السّمات الخطابيّة (Signes- discours).[231] ومن التعريفات التي جاء بها غريماس منصّصةً وأهمل الإحالةَ على مصدرها عن مفهوم السمة أنّها «شيءٌ جيءَ به ليمثّلَ شيئاً آخر».[232]

وقد يبدو هذا التعريف جامعاً مانعاً، كما كان القدماء العرب يعبّرون، حيث إنّ الشيء الحاضر هو الذي يمثّل الغائب، ويكْثُر هذا، خصوصاً، في سِيمَائيّة القرينة القائمة على العلّيّة، أو السببيّة، حيث لا يكون الصّدَى، في حقيقة أمره، إلاّ رجْعاً للصّوت الغائب. كما أنّ آثار الأقدام المرسومة على كتلة من الثلج ليستْ إلاّ صورةً للأقدام الغائبة. وقد تكون القرينة الحاضرة بصريّة (آثار أقدام على الثلج، أو الطّين، أو الرمل، أو نحو ذلك)؛ كما قد تكون سمعيّة (الصدى الحاضر الذي يمثّل الصّوت الغائب)؛ كما قد تكون شمّيّةً (العطر المشموم في مِعراج ما، بعمارة ما).

229 – Cf. Pierre Zima, La déconstruction, p. 8.
230 – Cf. P. Ricœur, op. cit.
231 – Cf. Courtés et Greimas, op. cit., Sémiosis.
232 – Id., p. 350.

غير أنّ ثبوت سيميّة هذه السّمات لا تجعلها منحصرة في مفهوم القرينة وحدها، بل لا تمتنع من أن تكون مُماثِلاً[233] (إيقونة). أرأيت أنّ الأقدام المرسومة على الثلج هي سمة حاضرة لسمة غائبة مماثلة لها؛ فهي تجسّد السّمة المماثلة. إذ لا يمكن أن تكون تلك الأقدام المرسومةُ لغير القَدَمين، أو الأقدام، التي مرّ أصحابها من هناك. فتلك السمة تدلّ على أنّ أناساً هم الذين مرّوا من هنالك، لا ذئاباً، أو حُمُراً، أو خيلاً... فهي أقدام، لا حوافرُ أو أظلاف... فالسمة الحاضرة، إذن، تماثل السمة الغائبة مماثَلة تامّة، ولا تشبهها فقط؛ وتلك طبيعة المماثل.

بيد أنّ السّمة، مهما يتوسّعْ مفهومها وتتنوّعْ دلالتها، فإنّها تظلّ مجرّد إشاراتٍ أو ألفاظ، أو عناصر منعزلة. ومن أجل التحكّم فيها، بالضبط والتحليل، كان علم السّمات(Sciences des signes)، أو النظريّة العامّة للسّمات. وينضوي هذا الحقل نفسُهُ تحت مصطلح «السِّيمَائيّة».

فما السِّيمَائيّة، إذن؟

وإنّ محاولة الإجابة عن بعض هذا السّؤال هي التي تشكّل القسم الثاني من هذا الفصل.

والحقّ أنّ كلّ ما قيل في مفهوم السمة، وعن وظيفتها أيضاً، قد يكون محتاجاً إلى مزيد من التفصيل والتفريع. فقد تكون السمة سواء كانت طبيعيّة

233- تعرّف الإيقونة على أنها سمة (أو علامة) حاضرة دالّة على سمة غائبة. هذا، وقد كنّا منذ أكثر من عشر سنوات نطلق على هذا المفهوم السيمائيّ ما لا يزال يطلق عليه عامّة النقّاد العرب فحسب، وهو «الإيقونة» المأخوذة من اللفظ الغربيّ دون دلالة عربيّة. لكنّا الآن قد أنشأنا مقابلاً لهذا المفهوم باللغة العربيّة انطلاقاً من دلالة مفهومه في أصل الإطلاق لدى الغربيّين، وهو «المُماثِل»؛ لأنّ السمة الماثلة في الذهن أو في البصر تدلّ على مثيلها الغائبة لأنّ بينهما تماثلاً. وقد بسطنا القول في تعليل هذا المصطلح العربيّ في مواطن أخرى من كتاباتنا الأخيرة...

أو اصطناعيّة– حاضرة فيكون وضعُها، في الحقيقة، غيرَ وضعِ السمة الغائبة؛ فقول القائل: «ناولْني الوردة» هو غير قول الآخر: «جرت العادة أن يُهدي الأبناء لأمهاتهم الورد في عيد الأمّ». فالوردة الأولى سمة سَمِّيّة حاضرة وحيّة، ولا تدلّ على معنىً غائبٍ إلاّ ما يكون من هذا المعنى الكامن فيها الذي يميّز ورديّتها عن أيّ معنى آخر. في حين أنّ «الورد» في العبارة الأخرى هو سمة غائبة عن الأبصار، وتحمل معنىً غائباً أيضاً. فالوردة الأولى مجسِّمةُ المعنى حاضرتُه، ولا نرى أنّها تحمل معنىً غائباً كما يزعم بعض السِّيمائيّين. أمّا سمة الورد في المثال الثاني فهي مطلقة الدّلالة على الورد، أو كأنّها دلالة محايدة بحيث لا تعني إلاّ معنىً متوهّماً في الذهن وهو غير مُؤَكَّدِ[234] الحضور والوقوع.

ثمّ من قال: إنّ كلّ سمة هي عبارة عن «شيءٍ جِيءَ به ليمثّلَ شيئاً آخرَ»، وأنّها «وحْدةٌ (...) تُعلن نقصاً في ذاتها» كما زعموا؟ ومن قال إنّ سمة «الوردة» هي سمة جِيءَ بها لتمثّل شيئاً آخر؟ فما هذا الشيء الآخر؟ حتّى العبق المفترَضُ وجودُه في سمة الوردة (أي أنّ الوردة سمة حاضرة تحيل على سمة غائبة هي عبَقُها) ليس مسلّماً، إذ ما أكثر الورودَ التي ليس لها عبق أصلاً. وإذن فأين هذا المعنى الغائب الذي تحيل عليه سمة الوردة؟... ثمّ من قال: إنّ سمة «الدّخان» المتصاعد في السماء هي سمة جيء بها لتمثّل شيئاً آخرَ غيرَ هذا الدّخان في حدّ ذاته، وأنّها تُعلن نقصاً في نفسها؟ فالدّخان سمة كاملة الدّخانيّة، لا يوجَد فيها غيرُ الدّخان؛ فهي سمة سوداءُ خانقةٌ في غياب

234– فرّق في العربيّة بين التّأكيد (بالهمز) الذي يستحضر لشدّ الأسر أو الحبل أو نحوهما، أي إلى الدلالة الحسيّة، والتوكيد (بالواو) الذي ينصرف معناه إلى الدّلالة المعنويّة المجرّدة، ولذلك قالوا: إذا عقدْتَ (شددْتَ) فأكّدْ، وإذا حلفتَ فوكّدْ. ولعلّنا هنا نريح السؤال المشكل الذي يخطر إلى ذهن القارئ بحكم أنّ الناس في كتاباتهم المعاصرة لا يستطيعون هذا المعنى إلاّ مقلوباً!

الفضاء المفتوح. كما أنّ الوردة -ذات الخاصيّة العبقيّة- سمة شمّيّة لا يوجَد لها من معنى غير العبق الذي يصدر عنها، وليس العبق غائباً عنها، بل هو صفة لازمة فيها، مصاحبة لوجودها...

ويبدو أنّ المعضلة كلّها في نظريّات الحداثيين الغربيّين أنّهم انساقوا وراء الإصرار على حرمان اللّفظ من تقمّص معناه، (بحكم الفلسفة الحداثيّة العابثة في كثير من تأسيساتها) فجعلوا السمة مجرّد واسطة، أي علامة شكليّة جوفاء لا تعني شيئاً في نفسها، بل إنّها تقوَّم في نظام اللّغة العامّ فلا يكون لها شيء من المكانة إلاّ ضمن هذا النظام. وهذا أمر يفتقر إلى تدقيق، وإلاّ فما ذا يفعل اللّه بسمة «المطر»، مثلاً، في قول القائل: «المطر يهطل»؛ فهل هذا المطر السائل المبلّل الماطِل الهاتِن هو سمة دالّة على معنىً غائب، حقّاً؟ وأين يكمن معنى الغياب هنا؟ إلاّ أن يكون السحاب الدّاكن الذي هو، فعلاً، سمة بصريّة حاضرة دالّة على سمة غائبة هي وشكان سقوط المطر... وإذن، فليست السمات كلّها سواءً؛ فلا سواءٌ سمة السحاب الداكن، وسمةُ الغيث الهاتن... فالسحاب الدّاكن هو سمة بصريّة حاضرة تحيل على معنى غائب، فعلاً، هو وشكان تهتان الغيث، مثلها مثل سمة ارتفاع الحرارة في جسم ما، فإنّ تلك الحرارة الزائدة هي سمة تحيل على معنىً غائب هو الإصابة بالحُمّى... غير أنّ هناك سماتٍ كثيرةً لا تستمتع بهذه الخصائص الدلاليّة فتُستثنى... إنّ جان ديبوا وأصحابه يعرّفون السمة على أنّها عبارة عن قيمة (ا) تحلّ محلّ قيمة (ب)،[235] فهل الغيثُ هنا هو قيمة (ا) أو قيمة (ب)؟ وإن كان يمثّل قيمة (ا) فأين معنى (ب)؟ وإن كان يمثّل قيمة (ب) فأين معنى (ا)؟ إنّه

235 -Cf. Jean Dubois et autres, op. cit., Signe.

ليخيّل إلينا أنّ من السمات المحسوسة ما لا يحمل معانيَ غائبة، بل يحمّل معانيَها في نفسها؛ وإنّما قد يصدق ذلك على طائفة من السّمات الأخرى، المحسوسة والمجرّدة معاً، أو السّمات الغائبة الدّالّة على معانٍ لا تدرَك بالعين، ولكن بالذهن، كالمعاني التي تجسّدها السمات التاريخيّة التي لا يمكن مشاهدتها...

إنّ التعريفات التي جيء بها لتحديد مفهوم السمة لا تزال مفتقرة، إذن، في رأينا، إلى نقاش وتكملة وتفصيل... ولعلّ كتابات أخرى، لنا أو لغيرنا، تزيدها تعميقاً وتوضيحاً...

2. الاضطراب في تمثّل مفهوم السيمائيّة:

إنّ مفهوم «السّيمَائيّة» آتٍ، كما هو معلوم، من تركيب (س و م) الذي يعني، فيما يعني، «العَلاَمة» التي يُعْلَمُ بها شيءٌ ما كالثوب؛ أو إنسان ما كالوشم؛ أو حيوانٌ ما كمياسم القبائل العربيّة التي كانت تسِم بها إبلَها. ومن هذه المادّة جاء لفظ «السِّيمَا»، بالقصر؛ و«السِّيمَاء»، بالمدّ؛ و«السِّيمِيَاء» (بإضافة ياء قبل الألف، وبعد الميم).[236] ومن اللّفظ الأخير أخذ منظّرو السّيمائيّات العرب المعاصرون مصطلحهم المعروف تحت عبارة: «السِّيمِيَائيّة» (بإضافة ياء النزعة أو المذهبيّة، أو «الياء الصناعيّة» باصطلاح النحاة العرب). وإذن، فمن الناحية اللّغويّة الخالصة يمكن أن نقول: «السِّيمَويّة»، كما يمكن أن نقول: «السِّيمَائيّة»، بالإضافة إلى الإطلاق الثالث –الطّويل– المعروف، وهو الذي تعْنَتُ بها حبال الحنجرة في النطق!

236 - ينظر الجوهري، م.م.س.، سوم؛ وابن منظور، لسان العرب، سوم. وقد زعم ابن منظور أنّه لم يأت من هذا المثال إلاّ ثلاثة أحرف، هي السِّيمياء، والجِرْبِياء، والكِيمِياء.

ذلك، وقد لاحظنا فيما نسمع من الجامعيّين، أساتذةً وطلاّباً، أنهم ينطقون «السِّيمِيائيّة»: «السِّيمْيائيّة» اختصاراً فيلحنون بالجمع بين ساكنين؛ وذلك لطول اللفظ الذي يجعل الحنجرة تكابد في تقطيعه حتّى يتقطّع نفَسُها فيقع المحظور! من أجل ذلك نستعمل نحن صيغة «السِّيمائيّة» الآتية من «السِّيماء»، وهي مرادف للفظ «السِّيمِياء». ولا ندري لِمَ آثر السِّيمائيّون العرب أطول الألفاظ الثلاثة ليلحقوا به ياء الملحيّة (أو الياء الصناعيّة باصطلاح النحاة) فيصبح نطقه لا يطاق!؟ ولقد كنّا فصّلنا القول في هذه المسألة منذ قريبٍ من عشر سنوات، فلا مدعاة لإعادة ما قلناه هناك، هنا.[237]

والحقّ أنّ مصطلح السِّيمائيّة الذي كثيراً ما يقابله، دون تدقيق، المصطلحان الغربيّان: «Sémiotique, Semiotics» و«Sémiologie, Semiology» (وهما آتيان من الأصل الإغريقيّ المركّب «Semeiotike») هو من بلورة شارل بيرس (Charles Sanders Peirce, 1839-1914)؛ فهو الذي كان يَعُدّها بمثابة العلم الكلّيّ للسّمات الذي يشمل كلّ السّمات، وهي غير السّمات اللّسانيّة، إذْ لم تَعْدُ اللّغةُ إلاّ مجرّد نقطة في فضاء رحيب تتحكّم فيه امبراطوريّة السّمات[238] البصريّة (الألوان – العلامات – الإشارات العامّة – إشارات المرور – الشعارات – الرايات – أوسمات الجنود والضبّاط في الجيوش – ألبسة الرياضيّين بأشكال وألوان معيّنة – وما لانهاية له من السِّيمائيّات التي أمست ركناً مركزيّاً في ثقافة هذا العصر...)، والسّمة

237- هذا، وقد كتبنا مقالة حول تعاريف استخدام هذا المصطلح، ينظر كتابنا، قراءة النصّ، نشر كتاب الرياض، دار اليمامة، 1997، ص.333- 345.

238 – Cf. P. Ricœur, op. cit.

(العطور، والروائح الكريهة، والروائح الطّبيعيّة كبعض إفرازات الجسم...)، والذوقيّة (الأطعمة، والأشربة، وغيرهما ممّا يمكن أن يقع في ذائقة الإنسان)، والسمعيّة (الأصوات الطبيعيّة، والأصوات المميّزة كموسيقى الأناشيد الوطنيّة، أو الموسيقى التي تُتّخذ مقدّمات لشريط سينمائيّ، أو مسلسل تلفزيّ...).

إنّ السّيمائيّة لم تتخذ شكل المشروع العلمي، في حقيقة الأمر، إلاّ بفضل جهود بيرس، ودو صوسير (Ferdinand de Saussure, 1857-1913). لكنْ ممّا يلاحظ أنّه لا لدى هذا، ولا لدى ذاك، كان الأدب ممّا يدور بخلدهما على أنّه سيكون، يوماً ما، موضوعاً حقيقيّاً، أو حتّى ممكناً، للحقل السيمائيّ.[239] وتتطلّع السّيمائيّة اليوم إلى تبنّيْ نفسها بما هي علْمٌ للمعاني. إنها منهجيّة العلوم التي تعالج الأنساق الدّالّة، أي العلوم الإنسانيّة حيث إنها تعدّ الممارسات الاجتماعيّة/التاريخيّة التي تشكّل موضوع هذه العلوم (الأسطورة– الدين– الأدب إلخ.) على أنها أنساقٌ للسّمات.[240]

وعلى أنا لا نرى ضرورةً للاتّفاق مع جوليا كرستيفا، ولا أن نمضيَ أيضاً صامتين دون مناقشة رأيها، وذلك حين تقرن الأسطورة بالدّين، والدين بالأسطورة. فمثل هذا الموقف الإلحاديّ لا نرى له ما يبرّر قبوله. وإذا كان في ذهن كرستيفا دينٌ بعينه، فإنّه لا ينبغي أن يُفهم منه أنّ ذلك ممكن أن يسريَ على الإسلام الذي يرفض أسْطَرة الأشياء؛ وهو الذي طالما دعا إلى العقل، وحثّ على التفكير، وأحرى بالتأمّل والتدبّر.

239 – Cf. Michel Arrivé, La sémiotique littéraire, in Sémiotique, l'Ecole de Paris, p. 133.
240 – Cf. J. Kristeva, Sémiologie, in Encyclopædia universalis, t. XVI, p. 703.

إنّ الاعتقاد المطلق بضرورة قرْن الدّين بالأسطورة لدى مَعاظِم علماءِ الاجتماع، وآخرين من المفكّرين الغربيّين، على مستويات مختلفة، لا ينبغي له أن يخادعنا، ولا أن يُلفيَ سبيلاً إلى تعقيدنا باسم العلمانيّة؛ فالعلوم الإنسانيّة التي تُحيل المنظّرة الفرنسيّة عليها ليست علوماً دقيقةً تنهض على التجربة المخبريّة الصارمة، كما هو دَيْدَن العلوم الدّقيقة وطبيعتها؛ وإنّما يتمحّض الشأن، هنا، وإلى أن يثبت العكس كما يقال، لتطلّع من الباحثين في العلوم الإنسانيّة إلى تطوير هذه المناهج على أساس من الطموح العلميّ دون أن تكونها في الحقيقة. وعلى أنّ ذِكْر كرستيفا للدّين، بجانب الأسطورة، قد تكون الغاية منه هي كونه، هو أيضاً، مما يخوض فيه علم الاجتماع... فلنظنّ، إذن من هذا المنظور، بالمرأة خيراً ولا لنشططْ!...

معضلة الازدواجيّة في هذا المصطلح:

لم يزل السيمائيّون الغربيّون يلهثون وراء محاولة تحديد الفرْق بين مفهومين يبدُوَان مختلفين من الناحية اللّفظيّة، وهما: «السّمْيولوجيا» (Sémiologie, Semiology) من وجهة، و«السّمْيوتيكا»[241] (Sémiotique, Semiotics) من وجهة أخرى؛ فهل يعني ذلك أنّهما واردان بمعنىً واحدٍ على الرغم من اختلاف لفظيهما؟ ولعلّ من أجل اضطراب الأصل، وقع اضطراب شديد في الترجمة العربيّة... وإذن، فلماذا كانتْ هذه الازدواجيّة في الاصطلاح؟ وإذا كان بينهما فرْقٌ، أو فرق ما، أو فرق شاسع، أي إذا

241- نقترح أن يكتب اللّفظان الأجنبيّان المعرّبان كما كتبناهما، أي بعدم إدراج الياء الساكنة بعد السين لتجنّب وقوع ساكنين متجاورين.

كان كلٌ منهما يحدّد حقلاً معرفيّاً لا يعدوه، ولا ينبغي أن يمتدّ إليه سلطان المصطلح الآخر، فقد كان يجب، إذن، تحديد ذلك بشيء من الصرامة والدقّة العلميّتين؟

وقبل أن نخلص إلى عرضِ آراء المنظِّرين السِّيمائيّين عن هذه الإشكاليّة يجب أن نلاحظ أنّ الإطلاقَيْن الاثنين يتّفقان معاً في السابقة حيث إنّ كُلاًّ منهما يبتدئ بسابقة «Semio»، وهو آتٍ من اللّغة الإغريقيّة (Semion)، ويعني «السِّمة» (Le signe)؛ ثمّ يفترقان في أنّ أحدَهما ينتهي بلاحقة «Logie, Logy» (الذي هو أصلاً «Logos»، ويعني الخطاب، والعلم. على حين أنّ أحدهما الآخر ينتهي بلاحقة «Tique» التي تعني النسبة العاملة في جملة من المصطلحات الغربيّة. فهل هما، إذن، اسمان اثنان، بناء على أصل الوضع الإغريقيّ، والمسمّى واحدٌ؟ يبدو أنّ الإطلاق الثاني لا يعدو أن يكون نسبةً إلى الاسم الموضوع لهذا المفهوم الذي هو السِّمة؛ فهو أشبه ما يكون بالإطلاق العربيّ (السِّيمائيّة) حيث الياءُ الصناعيّة، كما يصطلح النحاة العرب على تسميتها، في رأينا، لا ترقَى إلى القدرة على نقل مفهوم النزعة المنهجيّة الواردة في إطلاق الغربيّين (Logie, Logy) الذي يعني العلم الآتي أصلاً من الإغريقيّة (Logos)، وهو الذي يعني العلم أيضاً. فكأنّ هذه الياء الصناعيّة العربيّة أدنى إلى النسبة، أو إلى العلاقة بالعلم أو الاشتغال به أكثر من دلالتها على ماهيّة العلم نفسه؛[242] وعلى أنّه المفهوم المناقض لـــ«الميثوس» (Mythos).

242- استخرج أوائل علماء النحو العرب ياءً ألحقوها بالمصدر فأطلقوا عليه: «المصدر الصناعيّ»، مثل قولهم: الكيفيّة (من كيف)، والإنسانيّة (من الإنسان). ونحن نرى أن العربيّة العلميّة تطوّرت فصارت هذا المفهوم؛ فقولهم: «الاشتراكيّة» لا تعني بالياء أنها مصدر صناعي، بل هي ياء النسبة أو ياء النزعة. فالمصدر الصناعي يمكن أن يلتمس في مثل قولهم: «الانفتاحيّة النافذة» أي قابليتها للانفتاح. وأمّا إن انصرف مثلاً إلى قولهم: «الشريعيّة»، أو «الرومنسيّة»، فالياء حينئذ يجب أن تقابل في اللغة الأجنبيّة، فكان عين الياء المذهبيّة، لا الياء الصناعيّة: « isme, «ism»، لا «icité»...

وأيّاً ما يكن الشأن، فإنّ قريماس حين سألته جريدة «العالَم» (Le Monde) الباريسيّة سنةَ أربعٍ وسبعين وتسعمائة وألفٍ عن سرّ التسمية المزدوجة أجابَ بأنّ مثل هذا الأمر هو من صميم الخصومات العقيمة. وذكر أنّه وقع الاتّفاقُ سنةَ ثمانٍ وستين وتسعمائة وألفٍ بين ياكبسون، وسطروس، وبَنْفِست (Benveniste)، وبارط، وهو شخصيّاً، على اصطناع مصطلح «السِّيمائيّة» (Sémiotique, Semiotics). بيد أنّ مصطلح «Sémiologie»، بحكم تغلغله في الثقافة الأوربيّة لم يكن من اليسر نسيانُه، وإذن إبعادُه من الاستعمال.[243]

وعلى أنّ قريماس لم يلبث أن تراجع عن هذا الإجماع الذي كان وقع بينه وبين الخطاب السِّيمائيّة في فرنسا خصوصاً، فلْفيه يجنح إلى أنّ المصطلحين الاثنين كأنّهما يعنيان شيئين اثنين مختلفين حقّاً. وركْحاً على ذلك، فهو يرى، بناء على بعض توجيهات كان قدّمها يالمسليف (Louis Trolle Hjelmslev, 1899-1965) بأنّ مصطلح السِّيمائيّات (Sémiotiques, Semiotics) باستعماله في حال الجمع يعني البحوث المتمحّضة للحقول الخاصّة مثل الأدب، والسينما، والإشاريّة، وهلمّ جرّاً. على حين أنّ مصطلح السِّيمائيّة «Sémiologie, Semiology» يتمحّض حينئذ للنظريّة العامّة لكلّ هذه السِّيمائيّات.[244]

وقد يكون هذا هو المخرج العلمي الرصين الذي يمكن أن يُسْهم في حلّ هذه الإشكاليّة المفهوميّة التي اضطرم من حولها، ولا يزال يضطرم، كثير من الجدل المُفْضي، في بعض أطواره، إلى حدّ الخصومة العقيمة، على حدّ تعبير قريماس نفسه.

243 - Cf. Greimas, in Le Monde, Paris, du 07 juin 1974, in Sémiotique, l'Ecole de Paris, p. 128.
244 – Ibid.

ذلك، وإنّ مصطلح «السِّيمَائيّة» (Sémiologie) لم يكن مستعمَلاً، في بداية الأمر، إلاّ في الحقل الطّبّيّ حيث يعني دراسة الأعراض المَرَضيّة (Symptômes des maladies)[245]. والحقّ أنّه لا يبرح، إلى يومنا هذا، فرعاً طبّيّاً قائماً يدارسه الطّلاّب في بعض مراحل التعليم الطّبّيّ. غير أنّ مصطلح «السِّمْيُوتيكا» (Sémiotique) كان، هو أيضاً، جارياً في لغة الطبّ أثناء القرن الثامن عشر بمعنى «معرفة السِّمات» (Connaissance des signes)[246].

بيد أنّ جوليا كرستيفا كانت لا تزال ترى، زهاء سنة 1985، أو قبلها بقليل، أنّ المصطلحيْن الاثنين مجرّد مترادفَين، ولا يعني أنّ أحدَهما يتّخذ له معنىً غيرَ معنى الصِّنْوِ الآخَر حيث إنّها حين كتبت مقالتها عن هذا المفهوم في الموسوعة العالميّة، ذكرت في مطلعها أنّ: « السِّيمَائيّة (La sémiologie)، أو «السّميوتيكا» (La sémiotique) تسعى اليوم إلى الابْتِناءِ على أساس أنها علم للمعاني».[247] وقد تكرّرت عبارتها القائمة على «أو» –التخييريّة– جملة مرّاتٍ في هذه المقالة، وفي كتابات أخرى لها أيضاً. ولكنّ المنظّرة الفرنسيّة لا تلبث أن تترك مصطلح «Sémiotique» (السّميوتيكا) دون تعليل، لماذا هي لا تكاد تستعمل إلاّ مصطلح «Sémiologie» (السّيمائيّة) الذي كانت جعلته، من وجهة أخرى، عنواناً لمقالتها الموماَ إليها آنفاً.

245 –Id., p. 123.

246 – Id., p. 133.

247 – J. Kristeva, op. cit.

وعلى أنّ قريماس أيضاً يعود ليقرّر بأنّ مصطلح «السّيمائيّة» يظلّ قائماً بجانب «السّيمَائيّات» (Sémiotiques, Semiotics)، وهو يأتي، من الوجهة المعرفيّة، لتحديد نظريّة اللغة ومطبّقاتها على عامّة المجموعات الدّالّة.[248]

ولقد اتّفق السّيمَائيّون على أنّ استعمال هذا المفهوم في العصر الحديث يرجع إلى دو صوسير الذي كان يعني به الدّراسة العامّة لأنساق السّمات.[249] وعلى أنّه لا ينبغي إبعادُ شارل بورس من هذا الاعتبار، إذْ يُعَدُّ أحدَ أكبرِ المؤسّسين لعلم السّمة وفلسفتها.[250]

ولّما كانت السّيمَائيّة جاءت في أصل وضعها لتفسير الرموز، وفكّ الألغاز اللغويّة -على غرار تفسير الأعراض المرَضيّة التي تظهر على المريض- المتمحّضة للدلالة النوعيّة لكلّ سمة لفظيّة عبر الشبكة اللّغويّة المستخدَمة في خطابٍ من الأخطبة؛[251] فإنّه لم يكن مناصٌ من امتدادها إلى اللّغة من حيث هي إبداع: فإنّه يوجَد من يُطلق على هذا الخطاب: «السيمائيّة الأدبيّة» التي لاحظ قريماس أنّ عدداً كبيراً من الباحثين بدءوا يدرسون هذا الحقل؛[252] وهي المسألة التي سنتوقّف لديها بعد حين في هذا الفصل. ويمكن تركيب ما تقدّم من السعي فنقول:

248 - Cf. Courtés et Greimas, op. cit., p. 335-336.

249 - Ibid.

250 - Cf. Langages (Revue), Larousse, Paris, n°58, juin 1980.

251- يجمع فعال فعالّ على المذكّر على فعلا مثل: فراش فرشة، وحمار أحمرة، ولسان ألسنة (لمن ذكّره)، (ينظر المبرد، الكامل في اللغة والأدب، 1، 50).

252 - Cf. Greimas, In Le Monde, Paris, du 07 juin 1974.

1. كانَ السيمَائيّات (Sémiotiques, Semiotics)، بالقياس إلى السيمائيّة (Sémiologie, Semiotics)، -وبما هي متمحّضة لمعالجة خصوصيّات الحقل- بمثابة اللّغة من اللّسان.

2. ترتبط السّيمَائيّات، أساسا، بالثقافة الأنجلو/أمريكيّة (لوك، وبيرس خصوصاً)، في حين يرتبط مفهوم السّيمائية (السّميولوجيا) بالثقافة الفرنسيّة (قريماس، بارط، كرستيفا) (على الرغم من أنّ قريماس عنون معجمه السّيمائيّ بمصطلح «السميوتيكا»).

3. يبدو أنّ مصطلح «السّميوتيكا» أقدمُ وجوداً، وأعرقُ ميلاداً (1555) في الثقافة الأوربيّة من مصطلح «السيمائيّة» (أو«السميولوجيا» حتى لنزيلَ اللّبس) الذي لم يتداوله دو صوسير إلاّ زهاءَ سنة 1910.

4. إنّ مفهوم السيمَائيّة يرتبط، أساساً، بعلم اللّغة، باللّسانيّات؛ في حين يرتبط مفهوم «السيمَائيات» بالفلسفة والمنطق في حال، والتطبيقات الأدبيّة والسرديّة والثقافيّة في حال أخرى.

وكذلك ابتدأت السيمائيّة طبيّةً فلسفيّة، ثمّ لغويّة ولسانيّاتيّة، ثمّ لم تلبث أن تشعّبتْ إلى أجناس أدبيّة، وأشكال ثقافيّة، مع احتفاظها بوضعها اللسانيّاتيّ؛ حيث الآن توجد عنايةٌ شديدةٌ تسِم سلوك المحلّلين والمتعاملين مع النصوص الأدبيّة من المعاصرين الذين تلقّفوا مفهوم السّيمائيّة فجاءوا به إلى النص الأدبيّ ليقرؤوه، في ضوئه، بشيء كثير من القدرة الفكريّة والبراعة المنهجيّة فالت كلّ الاهتمامات الأُخَرِ التي يُبديها أصحاب الحقول الأُخرِ من العلوم...

3. السّيمائيّة في الفكر العربيّ

إذا كان العرب، في حدود ما بلغناه نحن من الاطّلاع على الأقلّ، لم يمارسوا التعامل مع السّيمائيّة من حيث هي نظريّة تسعى إلى التحكّم في السّمات الطبيعيّة والاصطناعيّة على حدّ سواء؛ فإنّهم، مع ذلك، لم يعدموا شيئاً من الإشارة إليها في كتاباتهم التنظيريّة، والإبداعيّة معاً، وقبل ذلك، لم يعدموا شيئاً كثيراً من الممارسة العمليّة في حياتهم الاجتماعيّة (وسْم الإبل بميسَمٍ خاصّ يدلّ على انتمائها إلى قبيلة معيّنة؛ وذلك حتّى يُعرف الانتماء القَبَليّ للناقة أو الجمل إذا أبَقَا أو سُرقا).[253] ويمكن أن نُعوجَ، لكي نستأنس ببعض ذلك، خصوصاً، على أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، وعبد القاهر الجرجاني، لننظر إلى أيّ مدىً ازْدلفا، بدرجات متفاوتة، من بعض هذه الممارسات السّيمائيّة المبكّرة في التراث النقديّ واللغويّ العربي.

فلقد وجدنا الجاحظ يربط الدلالة باللّغة السيمائيّة، كما يربط السمة باللغة على نحو ما، في حديثه عن نظريّة «البيان»[254] وعلاقته بالدلالة التي تنهض على شبكة من الأنساق التي تجسّدها أشكال سيمائيّة تُتّخذ وسيلةً بشريّة للاتّصال في مجتمع من المجتمعات. وقد عرض الجاحظ هذه المسألة بوعي معرفيّ كامل في كتابيه «البيان والتبيين»، و«الحيوان» معاً.

253- نلاحظ أنّ القبائل العربيّة كانت تصطنع الوَسْم من أجل، كما ذكرنا في صلب الحديث، أن تظلّ الإبل معروفة في كلّ المراعي والأسواق بانتماءاتها القبَليّة. ولقد وردت آداب في ذلك وطرائف. ولقد سأل رجل أضلّ ناقتين رجلاً آخر فقال له هذا: ما نارُهما؟ فقال: ميسم بني دارم. والنار تأتي في العربيّة بمعنى السِّمَة. وبجواب المسؤول: «ميسم بني دارم» يعني أنّ كلّ قبيلة كان لها سمة تسم بها إبلها. ...(كامل، 1. 289). وتأسيساً على ذلك كان يمكن استعمال «سمة السيارة» عوضاً عن رقمها...

254- ويعني مفهوم «البيان»، عند الجاحظ، كما هو واضح، «نظريّة الإرسال».

ففي حين يحصر أضرب الدّلالات السيمائيّة في كتابه «البيان والتبيين» خمسة: «لا تنقص ولا تزيد: أولها اللّفظ، ثم الإشارة، ثم العَقْدُ، ثمّ الخطّ، ثمّ الحال، وتسمّى «نُصْبة». (والنصبة هي الحال الدّالّة التي تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقصُر عن تلك الدلالات). ولكل واحدة من هذه الخمسة صورةٌ بائنة من صورة صاحبتها، وحِلية مخالفةٌ لحلية أختها. وهي التي تكشف لك عن أعيان المعاني في الجملة، ثمّ عن حقائقها في التفسير، وعن أجناسها وأقدارها، وعن خاصّها وعامّها...»؛[255] ينزل بها في كتاب «الحيوان» إلى أربعة فحسب، ولكنّه يجعل الضرب الخامس هو ما يقع «من صحّة الدلالة، وصدق الشهادة، ووضوح البرهان».[256]

ويفصّل نظريّة الإرسال والاستقبال معاً من بعد ذلك فيرى أنّ الله جعل «اللفظَ للسامع، وجعل الإشارةَ للناظر، وأشرك الناظر واللامس في معرفة العَقْد، إلاّ بما فضّل الله به نصيب الناظر في ذلك على قدر اللامس. وجعل الخطّ دليلاً على ما غاب من حوائجه عنه، وسبباً موصولاً بينه وبين أعوانه(...)، ولم يجعل للشّامّ والذائق نصيباً».[257]

فالجاحظ، كما نرى، يتحدّث، بوعي معرفيّ مدهش في هذا النص، عن أنواع التبليغ السّيمائيّ ليجعل السّمة اللّفظيّة -المنطوقة- أداة للاتّصال بالسامع (المتلقّي، أو المستقبِل)، فهي سمة مرفوقة. في حين جعل سمة الإشارة للنّاظر وحده (وهو ما نطلق عليه نحن: «السمة البصريّة»)؛ فإذا كانت هذه

255- الجاحظ، البيان والتبيين، 1. 91. تحقيق حسن السندوبي، القاهرة، 1947.
256- الجاحظ، الحيوان، 1. 43.
257- م. س.، 1. 45-46.

السمة تستطيع الاستغناء عن ألفاظ اللّغة في التبليغ، فإنّها تعوّل تعويلاً مطلقاً على النّظر، فهي سمة بصريّة. إذ لا يمكن اصطناع الإشارة الصامتة في التبليغ للأعمى، أو لمغمض العينين، أو في الظّلام الدّامس، أو في موقع غير مشهود. أمّا الكتابة فقد جعلها الجاحظ «مُمَاثلاً» (إقونة»).[258] وتلك رؤية سيمائيّة مبكّرة، إذ يمكن، فعلاً، عدّ الكتابة ضرْباً من المماثل بحكم أنّ اللّفظ الحاضر دالّ على سمة غائبة هي المعنى بكلّ تشعّباته، ولا سيّما إذا انصرف بنا الوهم إلى تعدّديّة القراءة للنّصّ، فإنّ الخطّ يصبح سمة حاضرة، دالّة على سمة، أو على سمات، غائبة، يتأوّلها كلّ حسب فهمه ومستوى ثقافته... كما أنّ الكتابة (في رسالة بين اثنين مثلاً) تعني سمة حاضرة دالّة على سمة غائبة؛ فكأنّ المتلقّي للرسالة لا يتلقّى المعنى المكتوب منعزلاً عن صوت المرسِل نفسه... فهي سمة مركّبة الدلالة يمكن أن ترقى إلى مستوى «الْمُمَاثل».

258- حار النقّاد العرب المعاصرون في ترجمة المصطلح السيميائي الأجنبيّ (Icone) فنقلوه، بنعمة الله وحمده إلى العربيّة الجميلة كما هو في لغته الأصليّة محرّفًا عن نطقه، فقالوا، وربما ليتهم لم يقولوا: «أيقونة» Icône بإشباع الهمز بالياء الساكنة التي لا معنى لها. ونحن قد تأمّلنا المعنى المعرفيّ الأصليّ منذ أنشئت سنة 1838 من أصل روميّ (Ikona)، آتٍ من أصل إغريقيّ: «Eikona». وقد استعملته أوّل مرّة الكنيسة الشرقيّة فأطلقته على دهن (Peinture) دينيّ يُرسَم على لوحة خشب. (ينظر معجم: Le petit Robert ع1، مادة: Icône). ولذلك عمدنا إلى ترجمة هذا المصطلح إلى العربيّة بعد أن راجعناه في معجم جان ديبوا (Jean Dubois et autres) للسانيات (Dictionnaire de linguistique)، ومعجم غريماس «السيميائيات، معجم استدلاليّ لنظريّة اللغة» (Sémiotique. dictionnaire raisonné de la théorie du langage)، وكتاب إمبرتو إيكو الذي ألّفه عن «السّمة» (Le signe)، وكتاب جان مارتينيه «مفتاح لمعرفة السيميائيّة» (Clefs pour la sémiologie)، وسوى ذلك من المصادر الغربيّة، إلى مصطلح «مماثل». وذلك على أساس أنّ المماثل هو سمة حاضرة، دالّة على سمة غائبة؛ كملاحظة آثار أقدام على الثلج، فإنّا نعرف من تلك السمة المرسومة نوع الحذاء و/ أو لا حذاء الذي كان برجلي الماشي... ويمكن تمديد هذا المفهوم لينتقل من مجرّد المماثل البصريّ إلى المماثل الشمّيّ مثلاً كشمّ عطر خاصّ في مصعد بفندق أو عمارة، فإنّنا بحوزتنا نستطيع تمييز ذلك العطر وهل هو رجاليّ أو نسائيّ، وهل هو راقٍ، أو هو مجرّد عطر رديء، رخيص، وهلمّ جرًّا... وإذن، لماذا لا يكون «المُماثل» هو السمة الحاضرة المماثلة لصورة السمة الغائبة؟ وإلاّ فما معنى استعمال حرف أجنبيّ، على درجات متفاوتة في السوء والهُجنة، في العربيّة لا معنى له فيها، ونحن في مطالع القرن الواحد والعشرين؟ ففي حين يخترع العلماء الأجانبُ العجائبَ والغرائب، نعجز نحن العرب عن ترجمة مفهوم بسيط إلى العربيّة، فننقله كما هو إليها لنلوّثها به تلويثًا!!
وينظر محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، ص.40. وقد أطلق على هذا المصطلح: «الأيقونة»، وليس بشيء.

ويفصّل الجاحظ في استعمال هذه السمات فيقول: «قد قلنا في الدلالة باللّفظ، فأما الإشارة: فباليد، وبالرأس، وبالعين[259]، وبالحاجب، والمَنْكِب -إذا تباعد الشخصان- وبالثوب، وبالسيف(...). والإشارة واللفظ شريكان، ونِعْمَ العونُ هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثرَ ما تنوب عن اللفظ، وما تُغني عن الخطّ».[260]

غير أنّ الجاحظ فاته أن يلحَن للسّمتين: الشّمّيّة والذوقيّة، فزعم أنّ الله «لم يجعل للشامّ والذّائق نصيباً»؛ فلم يكن في الإمكان، في زمنه، أكثر مما كان، فلا تثريبَ عليه.

وأمّا عبد القاهر الجرجانيّ فقد اصطنع مصطلح «السّمة» لا «العلامة» التي استعملها الجاحظ قبله بأكثر من قرن. وإذا كان الجاحظ تحدّث عن العلامة من المنظور الأدبيّ، وذلك من حيث وظيفتها الدّلاليّة في باب الاتّصال، وفي أشكال الإرسال والاستقبال، فإنّ عبد القاهر تناول السّمة من منظور لغويّ دلاليّ خالص، دون تموقعها في النظريّة العامّة للنّصّ فتُلفيه يعلّق على مثَل نحويّ يطرحه وهو «زيدٌ خارجٌ» فيقول معلّقاً على العلاقات الدّالّية والمدلوليّة معاً فيه: « فما عقَلناه منه -وهو نسبة الخروج إلى زيد- لا يرجع إلى معاني اللّغات، ولكن إلى كون ألفاظ اللّغات سِمَاتٍ لذلك المعنى، وكونها مُرادةً بها».[261] فالشيخ يجعل هنا السّمة لفظاً دالاً على معنىً يحيل

259- كان معروفاً لدى الشعراء، وبين العشّاق، استعمال الإشارة، قال شاعرهم:

أشارت بطَرْف العين خيفةَ أهلها ... إشارةَ محزونٍ ولم تتكلّمِ
فأيقنتُ أنّ الطَّرْفَ قد قال مرحباً ... وأهلاً وسهلاً بالحبيب المتيَّمِ

260- الجاحظ، البيان والتبيين، 1، 92.

261- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص.416.

عليه في الخارج. وقد لحنَ إلى أنّ سيمَائيّة التواصل بين النّاس باستعمال مصطلح السّمة، وأنّها مساوية للألفاظ، بل أمَارةٌ على معانيها.

كما يعرض لمفهوم «الْمُوَاضعة» فيقضي باستحالة وضع «اسمٍ، أو غير اسم، لغير معلوم، ولأنّ الْمُواضعة كالإشارة. فكما أنّك إذا قلت: خذ ذاك! لم تكن هذه الإشارة لتعرف السامع المشار إليه في نفسه، ولكن ليعلم أنّه المقصود من بين سائر الأشياء التي تراها وتبصرها. كذلك حُكْمُ اللّفظِ مع ما وُضع له». [262]

إنّا نلاحظ أنّ عبد القاهر الجرجاني يصطنع هو أيضاً مصطلح الإشارة الذي كان استعمله الجاحظ، دون الإشارة إلى ذلك. وهو هنا يأتي بمثال ليدلّ به على معنى هذا المصطلح السِّيمَائيّ، وذلك حين يقول قائل لمخاطَب: «خذ هذا!». فهذه العبارة السيمائيّة تختصر عالماً واسعاً من المعاني، لأنّ هذا الملفِظ يقتضي أنّ أشياءَ أخرى كانت توجد متقاربة ومتجاورة ومتشابهة، فحسم المرسل الحيرة للمستقبل بتحديد الشّيء المأخوذ، أو القابل للأخذ، فقيل: «خذْ هذا»، أي لا تأخذْ غيره مما ترى... ولقد يعني هذا الملفظ، كما هو واضح، الاستغناء عن التواصل باللّغة التي قد يكون الالْتجاء إليها في مثل هذا الموقف مضيعةً للوقت، ومَفْسَدة للجهد، ففزِع المرسل إلى اصطناع لغة الإشارة، لا لغة الألفاظ، فافهمَ وحسَم.

262- م. س.

ثانياً. سيمائية النص الأدبي:

1. العرب والسيمائية الأدبية

سبق لنا الحديث، في هذا الفصل، عن مكانة السمة البسيطة خصوصاً، وقد عُجنا على مفهوم السيمائيّة فحاولنا توضيح كلّ الملابسات المفهوميّة التي تحيط به. والحقّ أنّ هناك السّمة اللّفظيّة (اللّفظ)، والسمة المركّبة (الجملة)، وسيمائيّة الخطاب (النسج اللّغويّ المركّب من جُمل متابعة في الكلام...).[263] ويبدو أنّ سيمائيّة النّص جاءت متأخرة عن سيمائيّة اللّفظ، أو الجملة بحكم أنّ كُلاًّ من دو صوسير وبيرس، فيما نفهم، لم يتجاوزا إلاّ في أحوال نادرة، مستوى الجملة. وعلماء اللسانيّات في مألوف العادة لا يعنيهم من قريبٍ سيمائيّة النّصّ، أو سيمائيّة الخطاب؛ وذلك بحكم أنّ النحو الذي اللّسانيّاتُ ابتنته إنما كان ليتوقّف لدى نهاية الجملة، ولا يعنيه ما فوقها وهو النّصّ. ولذلك كان لا مناص من التفكير، من أجل توسعة هذا الحقل، في تأسيس سيمائيّة جماليّة، والتدرّج بها إلى تحليل النّصّ الأدبيّ. وإذا كانت وظيفة النحو السيمائيّة تنتهي لدى الجملة، فإنّ وظيفة تحليل الخطاب، بالإجراءات السيمائيّة، تنطلق من الجملة إلى النّصّ بجذاميره لإخضاعه لزاوية القراءة السيمائيّة. غير أنّ ذلك كلّه لا يعني أنّ كبار النحاة في التاريخ (سيبويه، ابن جنّي، شومسكي، مثلاً...) لا يعنون بالسمة إلاّ من وجهة نظر نحويّة خالصة. ولذلك ألفينا سيبويه يباكر الخوض في الحقل السيمائيّ، ربما من حيث لم يكن يعلم، وربما بالطريقة العكسيّة؛ وذلك بذهابه إلى أنّ النسج

---

263 - Cf. Courtés et Greimas, op. cit., Discours.

اللغويّ قد يكون مستقيماً حسناً، وقد يكون محالاً («آتيك غداً، وسآتيك أمس»[264])، وقد يكون مستقيماً قبيحاً، كما قد يكون مستقيماً كذباً كقولك: «حملت الجبل، وشربت ماء البحر».[265] فليس مثل هذا الحديث عن النسج اللغويّ الكتابة الأدبيّة إلاّ حديثاً مبكّراً عن السّيمائيّات الأدبيّة القائمة على الانزياح الأسلوبيّ حيث إنّ المستقيم الكذب، في الحقيقة، ليس إلاّ توتيراً للّغة وترييحاً لنسجها للخروج بأسلوب الكلام من الرّتابة المألوفة لدى المتلقّي إلى مجال أرحب، فإنّما المدار يكون على التوليد في الخيال بحيث تنتقل العلاقة من المألوف المبتذَل إلى غير المألوف المتوتّر. أرايت انّ حمْل الجبل لا يندرج، من منظور انزياحيّ (والانزياح (Ecart, Gap) يصنّف بامتياز في حقل السّيمائية) ضمن الكذب مثل قوله: «أتيتك غداً، وسآتيك أمس»، ولكنّه يندرج ضمن المحال: «حملت الجبل، وشربت ماء البحر». ذلك بأنّ احتمالَ جبل من الجبال إنما هو مستحيل من المستحيلات أصلاً، إذ المكذوب من الكلام هو كلّ ما احتمل الصدق والكذبَ، أو هو كلّ ما يندرج في إطار الأمور الممكنة مثل قولنا: سافرت إلى الصين. فمثل هذا السفر غير ممتنع التحقيق، وذكْر الحدث هنا لا يفتقر إلاّ إلى معرفة سيرة القائل ليقع التّوَكُّدُ من صدقه أو كذبه؛ في حين أن قول القائل: «حملت جبلاً» يندرج ضمن الكذب الصُّرَاح، بالمفهوم الحقيقيّ الضيّق للكلام.

وأمّا من الوجهة الانزياحيّة فإنّ هذا الكلام يُفلت من تهمة الكذب ويرقّى إلى مستوى النسج الأدبيّ الرّفيع. أرايت انّ احمال هذا الجبل على

264- سيبويه، الكتاب، 1، 7.
265- م. س.

الظهر قد يكون ممكناً إذا شحنّا معنى الجبل بدلالة انزياحيّة جديدة كأن يكونَ القصدُ من هذا الجبل هو عالِماً متبحّراً ليغتديَ كنايةً عن الامتلاء بالمعرفة، والازّدخار بالثقافة، والاحتفال بالعلم الغزير. إنّ الجبل، من هذا المنظور، ينصرف معناه أساساً إلى ثقل الحجم المعنويّ لا الماديّ، ولذلك ينتقل من موقع الاستحالة، في منظور الاستعمال الحقيقيّ للغة، إلى موقع الإمكان، في منظور الاستعمال الانزياحيّ لها.

وإذا كان سيبويه رأى أنّ الجبل لا يمكن حمله، فلأنّه رجل نحويّ قبل كلّ شيء، ولو فكّر تفكيراً بلاغيّاً فقط لكان اهتدى إلى أنّ الجبل يمكن أن يكون شخصاً فيُحمل، كما يمكن أن يكون جبلاً ويستطيع التحرّك والمشي. وإذا كانت الخنساء اجتزأت بتشبيه أخيها صخرٍ على أنّه يكاد يكون جبَلاً (عَلَماً) ولم ترقَ به إلى مستوى العلَم في عظمته وشموخه، فإنّ عبد الله بن المعتزّ العباسيّ ارتقى بِمَرْثِيّه إلى درجة الانزياح في استعمال معنى «الجبل» والانتقال به من المعنى المعجميّ السائر، إلى معنىً انزياحيّ خاصّ، فصيّر المستحيل ممكناً:

هذا أبو العبّاسِ في نعشِهِ قومُوا انظروا: كيف تسيرُ الجبالْ؟!

فالجبل هو، هنا، أبو العبّاس المرثِيّ، وهو جبل على عظمته وثقله قادر على التحرّك والسير...

إنّ خروج النسج عمّا ألِف المتعاملون مع اللّغة هو ما يطلق عليه اليوم في مفاهيم السِّماتيّة «الانزياح» بصرف النظر عن صدقه أو كذبه. أرأيت أنّ الثلج لا يوصَف بالسّواد على الحقيقة أبداً، كما أنّ الليل لا يوصَف،

على الحقيقة أيضاً، بالبياض أبداً؛ لكنّا، مع ذلك نقول، من المنظور الانزياحيّ: «ليلة بيضاء» إذا خلَتْ من الكَرى، و«ثلج أسود» إذا قصدنا إلى معنى للذّمّ من وراء استعمال صفة السواد، مثل قولنا أيضا: «رغيف مرّ» والحال أنّ هذا الرغيف معجون من دقيق البّرّ أو الحنطة أو الذُّرة؛ وإذن، فليس هو مُرّاً على سبيل الحقيقة؛ ولكنْ قُصِدَ به إلى عَلاقة الكدح أو الذلّ أو الشَّظف في الحصول عليه، فانتقلت المرارة إليه من هذه العلاقات الخارجيّة، وليس من باب ما فيه أصلاً.

وواضح أنّا نريد أن نتوسع، في بعض الأطوار، في مفهوم «الانزياح» فنلحقه بما يسمّى في البلاغة بالمجاز العقليّ، أو حتّى المجاز المرسل. لكنّ تحليلنا إيّاه، يختلف عن إجراءات البلاغيّين تبعاً لما نودّ أن نشحنه به من علاقة دلاليّة أسلوبيّة جديدة؛ إذ لا ينبغي أن ينصرف مفهوم الانزياح الذي هو ابن السّيمائيّة إلى مجرّد التشكيل النسجيّ وحده؛ وإنما يجب أن ينصرف، في تمثلنا نحن على الأقلّ، إلى تشكيل المعنى بإخراج النسج الأسلوبيّ للنصّ الأدبيّ من الابتذاليّة والتقريريّة الرتيبتين إلى تشكيل متوتّر جديد.

إنّ أمثلة سيبويه، وإن كنّا اعترضنا على بعضها، فإنّا لنَعُدّها مظهراً مبكّراً لتأسيس النحو السّيمائي الذي لا يراعي مجرّد الرفع والنصب والجر والجزم، ولا مجرد الضم والفتح والكسر والسكون؛ ولكنه يذهب إلى أبعد من ذلك، كما يذهب إلى بعض ذلك ابن جنّي نفسُه حين ذكر القصد من وراء تأليف كتابه «الخصائص»: «وإنما هذا الكتاب مبنيٌّ على إثارة معادن المعاني، وتقرير حال الأوضاع والمبادئ، وكيف سرتْ أحكامها في الأحناء والحواشي».[266]

266- ابن جنّي، الخصائص، 1. 32.

وقد كان ابن جنّي ذهب إلى جواز الكلام في النصّ الذي لا يجوز في النحو إذا دلّ عليه سياق ما؛ لأنّ العرب كانت تتوسّع في تفنين النسوج الكلاميّة وزخرفتها، فتعبّر بالماضي في الدعاء وهي تريد المستقبل على أساس تحقّق وقوعه، وثبات حدوثه كقولهم: «أيّدك الله، وعافاك الله!»[267]

ومثل هذا الكلام الذي قد يوصف في الصورة البسيطة للنحو أنه محال، يندرج، في الحقيقة، من الوجهة النظريّة، ضمن ما كان يراه سيبويه «الكلام المحال»؛ إذ كان النحو في تصوّره النظريّ المحدود يرفض أن ينقلب الحدث من الماضويّة إلى المستقبليّة، أو العكس؛ فيكون قولهم: «أيّدك اللّه!» من الوجهة النحويّة سليم، ولكن من الوجهة الدلاليّة محال؛ إذ كان الدّعاء بالتأييد، هنا، منصرفاً، حتماً، إلى الماضي في صورته التركيبيّة الظاهرة. ومن غير المعقول أن ندعوَ لشخصٍ بأن يؤيّده اللّه في الماضي المنقطع، من حيث هو محتاج إلى هذا الدعاء في حاضره أو مستقبله. ولذلك تفطّن كبار النحاة أنفسهم إلى هذا الضرب من الانزياح في استعمال الكلام العربيّ فاستحالوا بعض تأمّلاتهم إلى سِيمَائيين بنباههم إلى أنّ السياق الدلاليّ البعيد لا يقتضي الدعاء للشخص المخاطَب في الماضي، وإنّما اتّخذ هذا الشكل الدُّعائيُّ زمنَ الماضي تفاؤلاً بتحقّق وقوعه، ورغبةً في توكيد حدوثه.[268]

وعلى أننا ألفينا ابن جنّي يقبل بتنظير سيبويه، ضمناً، حول النسج الأسلوبيّ العربيّ فيوافق على مقولته النحويّة الشهيرة التي صدّر بها كتابه

267- م. س.، 3. 332.

268- ينظر الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، وعيون الأقاويل، في وجوه التأويل، 4. 332 (دار الكتاب العربي، بيروت، 1947 - مصوّر).

والتي عرضنا لها في بعض هذا الفصل، والتي كانت تقوم على الذهاب إلى فساد النسج الأسلوبيّ في مثل قول القائل إذا قال: «آتيك غداً، وسآتيك أمس»؛ فذكر ابن جنّي أنّ مثل: «قمت غداً، وسأقوم أمس»[269] تعبير محال، كما كان قال ذلك سيبويه، ناسجاً على ملاحظاته وتمثيله؛ إلاّ أنّه تدارك بفضل رصانة عقله المعهودة فيه قائلاً: «إلاّ أنّه لو دلّ دليل من لفظ، أو حال، لجاز نحو ذلك».[270]

فابن جنّي إذن يرفض، ضمناً -بعد قبول- مذهب سيبويه الذاهب إلى فساد ما مثّل به من النسوج الكلاميّة إذا دلّ دليل من لفظ أو حال. وبذلك فتح ابن جنّي باب الانزياح الأسلوبي من بابه العريض. فلقد التفت الشيخ التفاتة سيمائيّة مبكّرةً حين أقرّ الذي كان لدى سيبويه محالاً؛[271] فإذا اقتضى السياق أن يُقرن القيام في الماضي بالمستقبل في الوقت ذاته، ويقرن القيام المستقبليّ بالماضي في الزمن نفسه، مثل قول القائل: «كنت سأقوم اللّيلَ في ذلك الشهرِ[272] لو لم أمرض...». إنّ الذي محّض القيام المستقبليّ في الزمن الماضي، هنا، إنّما هو اقترانه بقيد «كنت...» الذي أحاله من المستقبل الصُّرَاح إلى الماضي الخالص. ولقد يعني ذلك أنّ ابن جنّي كان يجيز -سيمائيّاً- مثل قول القائل: «الثلج أسود» الذي هو تعبير فاسدٌ بيّن الفساد على ظاهر الدلالة المعجميّة، وإن كان سليماً غير فاسدٍ من الوجهة النحويّة الخالصة. وتضاف إليه السّلامة السّيمائيّة إذا دلّ عليه دليل من لفظ، أو حال، على حدّ تعبير ابن جنّي.

269- ابن جنّي، م. م. س.، 3. 333.
270- م. س.
271- ينظر سيبويه، م. م. س.
272- المفروض أنّ «ال» في قولنا: «الشهر» تنصرف هنا إلى معنى العهديّة، باللّغة النحويّة.

ونجد عبد القاهر الجرجاني، في تأمّلاته البلاغيّة وهو ينظّر للّغة والأسلوب، يتوقّف لدى قول العرب الشهير: «كثير الرماد»، ليحلّله فيصنّفه تحت مفهوم الانزياح، من حيث لا يذكر هذا المفهوم الذي كان ربما اصطُلح عليه في البلاغة العربيّة تحت لفظ «العُدول». فلقد نبّهَ الجرجاني، في مرحلة مبكّرة من التاريخ، إلى أنّ اللّغة من حيث هي ذات مستويَيْنِ اثنين من الدلالة: مستوىً دلاليّ معجميّ (وهي دلالة مشتركة ومحدودة البعد، وتظلّ قائمةً في مستواها المعجميّ الضيق...) ، ومستوىً دلاليّ آخرَ انزياحيّ، وهو الأجمل والأرقى، وهو المُضطَرَب الذي يتسابق فيه بلغاء الكتابة، وهو المجال الذي يتراكض عبْرهُ فرسان البيان. وبفضل وجود هذا المستوى من الدّلالة خرجت اللّغة من المعنى المعجميّ القاصر، إلى المعنى السّيمائيّ الطّائر؛ فاستحالتْ من المألوف المبتذَل، إلى الجديد المُبْتَدَع؛ وذلك أنّ الكاتب أو المتحدّث يريد «إثبات معنىً من المعاني، فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللّغة [في الدلالة المعجميّة]؛ ولكنْ يجيء إلى معنىً هو تاليه وردْفُهُ في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه».[273] أرأيت أنّ لفظ «الرّماد» إنما يدلّ في أصل الوضع على بقايا الاحتراق. فكلّ رمادٍ، إذن، هو بقايا اضطرام النار في مادّة قابلة للاحتراق. فإن قلنا: «يوجَد رمادٌ كثير، أو كثيرٌ من الرماد» فليس يعني ذلك في قولنا أكثر من عمليّة احتراق سبقتْ فأتتْ على قدْرٍ من الحطب فضرّمته تضريماً. وإن قلنا أيضا: «فلان كثير رماد القدر، أو داره

273- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص.52، تصحيح وتعليق محمد عبده، ورشيد رضا، دار المنار بمصر، 1366 هـ، ط.3.

مَرْمَدَةٌ» فليس يعني كلّ ذلك، من الوجهة المعجميّة الخالصة، إلاّ أنّ ذلك الشخص يمتلك في داره رماداً كثيراً...

غير أنّا لم نرد، في حقيقة الأمر، في المسار السيمائيّ، إلى كثرة هذه المادّة الناشئة عن الاحتراق بفعل اشتعال النار في جسم ما، وليكن حطَباً وما في حكم الحطب بعد أن تغيّرت وسائل الطّاقة، ولكنّ إلى تسجيل عَلاقة دلاليّة بعيدة بحكم تعويم هذه العبارة المسكوكة في الثقافة العربيّة وحضارتها، منذ القرون الأولى، وهي أنّ هذا الشخص كريمٌ مِبْذال، وجَوادٌ مِعطاء؛ وأنّه لوفْر كرَمه، ولفَرْطِ سخائه، فإنّ ناره لم تزل تأجَّجُ وتضرَّم، لتُنْضِجَ الطّعامَ الذي يُقدِّم قِرىً إلى الضِّيفانِ فيَطْعَموهُ هنيئاً مريئاً. ومن أجل كلّ ذلك، فإنّ رماده لم يزل يتكاثر ويتعاَزر بفعل ذلك التأجّج المتواصل، فكان كثير الرماد، وقِدره لم تزل منصوبةً لإنضاج الطّعام؛ أرأيت أنّه «إذا كثُر القِرى، كثُر رماد القِدر».[274]

ويمكن أن نجاوز بهذه العبارة المسكوكة ما انتهى إليه عبد القاهر من دلالة الانزياح، عن طريق توقّفه لدى الكناية، فنعوّمها تحت إجراء القرينة (L' indice)؛ إذ ليس الرماد إلاّ دليلاً على وجود احتراق، اي أنّه معلول بعلّة النار المحرقة، فكأنّه، إذن، سمة حاضرة تدلّ على معنىً غائب. فلا رماد إذن إلاّ بنار، كما أنّه «لا دخان بلا نار» (وهي العبارة المسكوكة التي يأتي بها السيمائيّون الغربيّون، عادةً، لتقديم مثال عن معنى «القرينة»)؛ فلا يكون، إذن، وجودُ الرماد إلاّ دليلاً على وجود شيء آخر، في العالم الخارجيّ عنا،

274- م. س.

وهو النارُ. فكما أنّا لم نرَ ناراً حين رأينا دخاناً، فكذلك لم نرَ هذه النارَ حين شاهدنا رمادَها، وذلك على الرغم من أنّ الدخان مُزَامِنٌ للنار، في حين أنّ الرماد متأخّر عن فعل النار. وكذلك نُلفي هذه العبارة العربيّة المسكوكة الشهيرة (كثير الرماد) تستحيل من البعد المعجميّ المشترك، كما تندّ عن الحقل البلاغيّ التقليديّ، إلى الحقل السيمَائيّ ماثلاً في القرينة القائمة على ضرورة وجود العلّيّة بين شيئين اثنين: أحدهما حاضر وهو المعلول، والآخر غائب وهو العلّة.

وعلى أنّه يمكن تحليل هذه العبارة المسكوكة التي توقّف لديها عبد القاهر ليستدلّ بها على اتخاذها معنىً جديداً هو غير المعنى المعجمي: بإجراء «الْمُمَاثِل» (L'icône) أيضاً، وذلك من منطلَق أنّ الرّمادَ سمةٌ حاضرة هي بقايا الاحتراق، دالّة على سمة غائبة هي النّار التي تركت هذا الأثر. فهذا المثال يشبه أثر القدَمين على الثلج أو الرّمل أو الطّين؛ فهذا الرماد، إذن، هو بالقياس إلى النار، كالصّدى بالقياس إلى الصوت... غير أنّ هذا الوجه من التوسّع تنقصه المماثلة التي هي أساس مفهوم «الْمُمَاثِل»...

ذلك، وإنّ إطلاق عبد القاهر على مثل هذه العبارة المصطلح البلاغيّ (الكناية) لا يغيّر من سِيمَائِيّتها شيئاً؛ فإنّ كثيراً من أمثالها ينصرف إلى الأبعاد السّيمائيّة التي لامسها بعض المحلّلين ومنهم عبد القاهر، وإن لم يبلغ مبلغ منزلة الجاحظ في التنظير لهذه المسألة وتصنيف عناصرها. غير أنّ الجاحظ ساق نظريّة ولم يأتِ بمثال عليها... والذي يعنينا في الْتفاتة الجرجاني الذكيّة إنّما هو التفطّن المبكّر إلى الدلالة الإيحائيّة (Connotation) لعبارة «كثير

الرماد»، وأنّ المتكلّم إنّما كان يريد «إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه».[275]

2 ـ الغرب والسيمائيّة الأدبيّة:

كان علينا أن ننبّه، ربما في بداية هذا الفصل، إلى أنّه قلّ من تناول «السيمائيّة الأدبيّة»، وذلك بحكم أنّ عامّة السيمائيّين هم علماء لغة قبل كل شيء، لا نقّادٌ. ومثل هذا الأمر يجعل هذا المفهوم المزدوج المكوّن من موصوف وصفة (السيمائيّة الأدبيّة) لا يزال يدرُج في مهده. ولعل أكبر الصعوبة التي تساور تطويره هي أنّ وضع «السيمائيّة» (حتّى لا نأتي بالإطلاقات الأخرى التي تطلق على هذا المفهوم) لا يسمح لها بأن تتبوّأ المكانة العلميّة الحقيقيّة؛ فقد لاحظ ميشال أريفي (Michel Arrivé) بأنّ هذا التركيب لا ينبغي له أن يُفهَمَ على أنّه يرقى إلى مستوى صنوه: «الفيزياء النوويّة» مثلاً، ولا حتّى إلى «اللسانيّات». فليس ذاك من هذين العلمين في شيء.[276]

وقد لاحظ أريفي أيضاً أنّ هناك أسماءً كثيرةً لهذا المفهوم الذي هو واحد؛ إذ يقال: «السّيمائيات» (Sémiotique)، و«السيمائيّة» (Sémiologie)، و«التحليل النصّي» (Sémanalyse)؛ وهي علامة على الارتباك وانعدام الدّقّة في التعامل مع الوضع المعرفيّ لهذا المفهوم.[277] وإذا انضاف إلى انعدام الدّقّة في

275– م. س.

276 – Cf. M. Arrivé, La sémiotique littéraire, in Sémiotique, l'Ecole de Paris, p. 127, Hachette universitaire, Paris, 1982.

277– نلاحظ أنّ هناك خلطاً بادياً في الرؤية إلى هذه المفاهيم السيمائيّة الجديدة لدى المنظرين الفرنسيين؛ ففي حين تستعمل جوليا كريستيفا مفهومها (Sémanalyse) دون شرح مدلول للاستعمال (Cf. Julia Kristeva, Recherches pour une sémanalyse, p.52.)، يفسّره بارط في أكثر من مرّة بأنّه «التحليل النصّي» (L'analyse textuelle). أمّا ميشال أريفي فقد أطلق مفهوم (Sémanalyse) على «السيمائيّة»، كما رأينا واسترحنا. ينظر أريفي، م. س.

التعامل مع هذا المفهوم، لأنّ انعدام الدّقّة قد يتضاعف حين ينصرف الشأن إلى الصّفة (الأدبيّ)؛ إذ تحديد مفهوم الأدبيّة في قولنا: «الأدبيّة» سيكون من أشدّ المفاهيم اعتياصاً كما رأينا في الفصل الثاني الذي وَقَفْناه على مقاربة مفاهيم (النظريّة– النص– الأدبيّ). وكلّ هذا يجعل الباحث في هذا المجال في موقف ضعف وحَيْرة حقّاً.

ويعود ميشال أريفي ليؤكّد انعدام الوضوح المعرفيّ للمفهوم الذي استعملته جوليا كرسْتيفا[278] قبل أن يتساءل عن وضع السيمائيّة وعلاقتها بالشّعريّات (Poétique).[279] ولعل المشكلة الكبرى التي تشغل أذهان المنظّرين الأوربيين هي هل يمكن جعْلُ الشعريّات ضمن السّيمائيّات او انّ كلّ حقل يستبدّ بإجراءاته بعيداً عن صاحبه؟ فأمّا أصحاب كتاب «مقالات في السيمائيّة الشعريّة»[280] فهم لا يتردّدون في إقحام هذا الحقل في ذاك، وأمّا آخرون فلا يتردّدون في جعْل كلّ حقلٍ أجنبيّاً عن الآخر، وخصوصاً دولاص (Delas) وفيليولي (Filliolet) اللّذَيْن يَرَيَانِ أنّ التحليل السيمائيّ ليس له أيّ تأثير في الشعريّات.[281] وأمّا ميشونيك (Meschonnic) فيحَار بين المذهبين فيتازَعَاله معاً.[282] وأمّا نحن فلا نرى كيف يمكن إخراج الشعريّات من السيمَائيّة ما دام الحقل المحلَّلُ يظلّ واحداً وهو النّصّ، أو الخطاب. وكيف يجوز أن توجَدَ سيمائيّة خارج الحقل الأدبيّ –النصّ الإبداعيّ– الذي تمثّله الشعريّات بامتياز؟ فكما أنا إذا نزعنا الشعريّات من حقل النصّ لن

278- Ibid., p. 131.

279- هناك مشكلة أخرى في الاستعمالات العربيّة المعاصرة لمفهوم «الشعريّات»: فهل هي شعريّة كما يقولون، أو هي شعريّات كما نقول؟ إنّ الذي حملنا على أن نجعل «الشعريّات» مقابلاً للفظ الفرنسيّ «Poétique» هو وجود مفهوم نقديّ آخر في الثقافات الغربيّة وهو «Poéticité» فأردنا أن تكون الشعريّة مقابلاً لهذا، والشعريّات (على غرار اللّسانيّات) مقابلاً لذلك؛ وذلك كي لا تختلط المفهومات الاثنان بعضهما ببعض فيُختصرا في مفهوم واحد!

280- Essais de sémiotique poétique, Larousse, Paris, 1972.

281- Delas et Filliolet, Linguistique et poétique, p. 47.

282- Cf. Meschonnic, Le signe et le poème, p. 238. éd. Gallimard, Paris, 1975.

يوجد أدب، فكذلك إذا نزعنا الشعريات من حقل السيمائيّة لأنها ستنتهي إلى وضع قلق؛ لأنّ السيمائيّة (علم السمات) لن تجد حقلاً ملائماً لها تشتغل به، وتتمكّن فيه خارج إطار النصّ الأدبيّ؛ أم تراها ستشتغل بالنصوص القانونية والاجتماعيّة؟!... وإذن، فازدهار السيمائيّة، والسيماليات خصوصاً، سيتوقّف على وجود نصوص أدبيّة، ولا أدب خارج وجود شعريّة ...

إنّ أكثر الذين تناولوا السمة والسيمائيّة معاً هم في الأصل علماءُ لغة، أو لسانيّاتيون بالتعبير الجديد، ومن أكبرهم شأناً، وأعلاهم مكانة في هذا العلم، دو صوسير، وبيرس. من أجل ذلك كثُر الاهتمام بالسِّمَة البسيطة، والسمة المركّبة، أو المعقّدة[283]، دون العناية نفسها بسيمائيّة النصّ الأدبيّ إلى أن جاء النقّاد الكبار فحاولوا أن يقتحموا نظريّات وتطبيقات معاً في النصّ الأدبيّ تحت إغراء هذا العلم الجديد. ولم يكن منتظَراً من علماء اللّغة أن يتناولوا سيمائيّة النصّ الأدبيّ ليحلّلوه تحليلاً سيمَائيّاً من حيث إنّ غايتهم لا تعدو الاشتغال بحدود الجملة، كما يرى ذلك علماء اللّغة والنقّاد الجدد معاً؛ فرولان بارط، انطلاقاً من مقولات لسانيّاتيّين أمثال أندري مارتيني (André Martinet) يزعم: «أنّ اللّسانيّات (La linguistique) تتوقّف عند حدود الجملة؛ أي أنّها آخرُ وحدة يقع تقديرُ الاشتغال بها»،[284] وذلك على الرغم من «أنّ الجملة، كما يقول مارتيني، هي الوحدة الدّنيا الجديرة بتمثيل الخطاب تمثيلاً تامّاً وكاملاً».[285]

283- المصطلحان الاثنان لإمبرتو إيكو، انظر Le signe, p. 44. والسمات المركّبة تتكوّن من السمات البسيطة. غير أنّ هناك مشكلة تظلّ مفتوحة، كما يلاحظ إمبرتو إيكو، وهي هل مدلول السمة المركّبة هو بساطة حاصل المدلولات للسمات البسيطة التي تكوّن السمة المركّبة؟ (انظر إيكو، م. س.).

284 – R. Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, in Communication, n°8, Paris, 1968, p.3.

285 –Ibid.

واللّسانيّات لا تُعنَى إلاّ بالجملة، كما يقرّر ذلك تارة أخرى رولان بارط، لأنّ بعد الجملة لا يوجد إلاّ جُمَلٌ أخرى: فالعالِم النباتيّ وهو يصف الزهرة، لا يستطيع في الوقت نفسه أن يُعنَى بوصف المِزْهَرِ الذي يحويها.[286]

والحقّ أن قريماس وكورتيس كانا من أوائل من عُنِيَ بسيمائيّة النصّ الأدبيّ على الرغم من أنّ ذلك كان تنظيراً لا تطبيقاً. ولعلّ من أهمّ ما لاحظاه أنّ مفهوم النصّ قد يأتي بمعنى الخطاب، ومن ثَمّ فإنّ مفهوم الخطاب يأتي بمعنى النصّ، في بعض اللّغات الأوربيّة التي ليس فيها ما يعادل ذلك هذا، ولا هذا ذلك: خارج الفرنسيّة والإنجليزيّة.[287] ولم يلتفتا، بطبيعة الأمر، إلى اللّغة العربيّة التي تَسَع المفهومين معاً... ونتيجة لانعدام الفرْق في عامّة اللغات الأوربيّة فإنّ سيمائيّة النصّ لا تتميزُ عن سيمائيّة الخطاب.[288] وركْحاً على ذلك، فإنّ كلاًّ من النصّ والخطاب يمكن أن يعيّنا محوراً تركيبيّاً للسيمائيّات غير اللّسانيّاتيّة مثل الطّقوس، والرقص الشعبيّ، حيث إنّهما في هذه الحال يُعَدّانِ إمّا نصّاً، وإمّا خطاباً سواءً.[289]

ويعبّر قريماس بوضوح أكبر في حديث أجرته معه جريدة «العالم» (Le Monde) حين يقول: «أعتقد أنّه يوجد اليوم ضرْبٌ من إمبراطوريّة السّيمائيّة الأدبيّة (Impérialisme de la sémiotique littéraire).[290] إنّه الحقل الذي يشتغل فيه أكبر عدد من الباحثين، ولكنّه أيضاً الحقل الذي يتّسم

286 - Id.
287 - Cf. Courtés et Greimas, op. cit., Discours ; texte.
288 - Ibid.
289 - Id.
290 - نلاحظ أنّ تعبير «إمبرياليّة السيمائيّة» استعمله أكثر من سيمائيّ فرنسيّ، منهم رولان بارط، وقريماس.

بالتعقيد، والذي يظلّ تحت تأثير ما يمكن تسميته بالموضة».[291] فقريماس يخشى أن يكون هذا الاهتمام المغالي فيه ضرْباً من الموضة الأدبيّة لا غير، ولكنّ ثلاثين سنةً مرّتْ على تخوّفات قريماس دون أن ينقص أو يتقلّص هذا الاهتمام؛ بل ازداد في جميع اللّغات، وفي أكثر الآداب، وفي أغلب أقطار العالم. في حين أنّ طودوروف يذهب إلى أنّ مفهوم «السّيمائيّة الأدبيّة» ليس إلاّ البلاغة![292] فكأنّ هذه السّيمائيّة ولعت على الأدب كالعناية، فأنقذت كثيراً من الإجراءات التقليديّة البالية التي كانت تُقرأ بها نصوصه؛ من أجل ذلك نعُدّ قرْنَ الأدبيّة (Littérarité) بالسيمائيّة (Sémiologie) فتحاً كبيراً في حقل النظريّة العامّة للأدب.

وواضح أنّ هذه المسألة لا يمكن حسْم البحث فيها، ولا بلوغ النتائج النهائيّة عنها، إلاّ بتضافر جهود باحثين آخرين، لتوضيح الغامض، وتعميق البسيط، وبلورة المُشْكِل؛ فالغربيّون أنفسُهم، كما رأينا في نهاية هذا الفصل، لم ينتهوا إلى رأي يتّفقون عليه، فما القول في محاولتنا هذه البسيطة التي ربما تثير الأسئلة أكثر مما تجيب عنها؟

<><><><><><><>

291– Greimas, in Le Monde du 07 juin 1974.

292 – Cf. Groupe μ, in Jacques Dubois et autres, Rhétorique de la poésie, p. 8.

الفصل الخامس

نظرية التناص عند العرب
(بحث في مسارات هذا المفهوم)

«لولا انّ الكلام يُعادُ، لَنفِدَ»

(علي بن أبي طالب).

«لا يُعلم في الأرض شاعرٌ تقدّمَ في تشبيه مُصيب تامّ، وفي معنًى عجيب غريب، أو في معنى شريف كريم (...)، إلاّ وكلُّ من جاء من الشعراء، من بعده أو معه، إن هو لم يعدُ على لفظه فيسرِقَ بعضَه أو يدّعيَه بأسره، فإنه لا يدَعُ أن يستعينَ بالمعنى، ويجعلَ نفسَه شريكاً فيه».

(الجاحظ)[293]

293- الحيوان، 3، 311.

أوّلاً. موقفنا من التراث النقديّ العربيّ

إنّ التراث العربيّ الإسلاميّ من حيث هو نِتاج حضاريّ، هو بحرٌ لُجِّيٌّ زاخرٌ بكنوز المعرفة، وخزّانٌ للثقافة الإنسانيّة الرّفيعة السخيّة؛ لقد عرف الجدَلَ والمنطق، وقد عرف الفلسفة والتيارات المذهبيّة والفكريّة، وقد عرف الاتفاق في الرأي، كما تعامل مع الاختلاف فيه، برقّيّ فكريّ مدهش، كما عرف إجراءات التنظير في أسمى مراتبها، وأرقى أدواتها؛ فتلفي هذا الفكر لا يكاد يذَر لوناً من ألوان المعرفة الإنسانيّة إلاّ خاض فيه خوضاً، وترك بصماته بارزة على ملامحه.

ولعلّ الذي يقرأ كتابات المفكّرين العرب الكبار أمثال الجاحظ، وابن جنّي، وعبد القاهر الجرجانيّ، والفارابي، والكِندي، وأبا حيّان التوحيدي، وابن سينا، وابن رشد، وابن خلدون، وابن حزم، وابن العربي، —حتّى لا نذكرَ غير هؤلاء المفكّرين العمالِق وعددهم أكبر بكثير– يقتنع بعظمة هذا التراث المتنوّع المتعدّد المتسامح الراقي معاً...

والذي يعنينا، هنا والآن، هو حقل الأدب خصوصاً. ذلك بأنه مارسَ، عبر عصوره السّحيقة التي ضربت في أواخِيِّ الزمن بجِرَانها، معظم الأجناس الأدبيّة التي عرفتها الآدابُ الإنسانيّة الكبيرة، مثل الآداب اليونانيّة، واللاتينيّة، والفارسيّة، في كتابات بديعة ظلّت ناضرة الملامح، ولم يستطع الزمن الذي كرّ عليها أن يُبْليَ منها شيئاً. ومن الأجناس الأدبيّة التي مارسها الأدب العربيّ القديم القصيدةُ الشعريّة على تنوّع أغراضها، والْخُطبة،

والرسالة، والحكاية، والمقامة، والسيرة، والأسطورة... وبفضل ظهور نماذجَ عالية النسج من هذه الأجناس استطاع الأدب العربيّ أن يُخلَّدَ ويُخلِّدَ، ويقوم جنباً لجنبٍ مع أرقى الآداب الإنسانيّة.

ولقد كان واكب تلك النهضةَ الإبداعيّة السخيّة، لهضةٌ نقديّةٌ استطاعت أن ترقى بالنظريّة النقديّة إلى مستوىً رفيعٍ؛ وذلك بفضل ما قُيِّضَ لها من رجالات جهابذة كمحمد بن سلاّم الجمحيّ، وأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، وقُدامة بن جعفر، والحسن بن بِشْر الآمدي، وأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، وأبي علي الحسن ابن رشيق المَسِيليّ الميلاد، القيروانيّ الدار، وأبي هلال العسكري، وعبد القاهر الجرجاني، وابن الأثير، وعلي بن عبد العزيز الجرجانيّ، وحازم القرطاجني...

غير أنّ هذه السيرة من التألّق لم تصاحبْ مسيرة الأدب العربيّ في كلّ عصوره؛ فتوَتْ أزهاره التي كانت من قبل ناضرة ضائعةً طوال قرون من الزمن؛ وذلك بحكم ذُوِيّ العرب فكريّاً وسياسيّاً حيث لم يستعد الفكر العربيّ استفاقته من سباته الطويل إلاّ منذ قرن تقريباً.

وإذا اتفقنا على أنّ العرب عرفوا، حقّاً، طلائع من النظريات النقديّة ومارسوا تطبيقها على نصوص الشعر العربيّ خصوصاً، وأنّهم أسهموا، نتيجة لذلك، في إثراء التراث النقديّ الإنسانيّ؛ فليس بمستنكر علينا أن نتساءل اليوم عن إمكان توظيف بعض هذه النظريات النقديّة التراثيّة وتعويمها في إجراءات الثقافة النقديّة المعاصرة. ولعلّ من حقّنا أن نتساءل: هل يجوز لنا أن نعدَّ تلك النظريّات النقديّة مجرّد تراث بائد لا ينبغي له أن يستشرف

العصر بأي وجه، أو لا تبرح فيه بقيّة صالحة، قادرة على الصمود للحَدَثان، ومقاومة بِلَى الزمان، لتبدُوَ، من جديد، قشيبةً؛ فتكون منطَلَقاً لنظريّة نقديّة عربيّة تغالب الزمن فتغلبه؟ وبتساؤل آخر: أيمكن أن نذهب إلى التراث لنعايشه في مجاهل الأزمنة الغابرة، أم علينا أن نستدرجه إلينا على أنّه قِيَمٌ فنيّة وجماليّة نوظّفها في حياتنا الفكريّة والثقافيّة والروحيّة المعاصرة جميعا؟

إنّ الفكر النقديّ العربيّ القديم حافل بالنظريّات والإجراءات التطبيقيّة، ومن العقوق أن نضرِبَ صفْحاً عن الكشف عمّا قد يكون فيه من أصول لنظريّات نقديّة غربيّة تبدو لنا الآن في ثوب مبهرج بالحداثة؛ فنبهر أمامها، وهي في حقيقتها لا تعدم أصولاً لها في تراثنا النقديّ، مع اختلاف في المصطلح والمنهج والإجراء، بطبيعة الحال.

ولعلّ من أكبر القضايا النقديّة، بعد الجدل المحتدم في نظريّة اللفظ والمعنى التي يعجّ بها النقد البلاغيّ العربيّ، أن تكون نظريّة السّرقات الشعريّة التي عالجها معظم النقّاد العرب القدماء. فما الأسس الجماليّة، وأيضاً التناصيّة، التي كانت فكرة السرقات الشعريّة، عند النقّاد العرب القدامى، تقوم عليها، وهي التي يمكن أن ترقى إلى مستوى النظريّة النقديّة في جانبها الشكليّ على الأقلّ؟ وهل هي معادل اصطلاحيّ لما يطلق عليه النقّاد الجدد الغربيّون: « Intertextualité, Intertextuality»[294]، أي «التناصّ»؟ أو أنّ مفهوم السّرقات الأدبيّة يخلف بعض الاختلاف، أو كلّه، عن مفهوم التناصّ الغربيّ؟

---

294 – Cf. R. Barthes, Théorie du texte, in Encyclopædia universalis, Texte, t.XVII, p. 998 ; Courtés et Greimas, Sémiotique, Intertextualité.

قبل أن نتوقّف إلى معالجة هذه المسألة بشيء من التفصيل، نودّ أن ندعو إلى ضرورة إعادة صياغة النظريّة النقديّة العربيّة القديمة للانطلاق منها في تأسيس بعض النظريّات النقديّة المعاصرة التي استجلبناها من الغرب؛ فلا ينقصنا من وسائل الفكر والعمل شيء. ذلك بأنّا دون العودة إلى هذا التراث، ومحاولة توظيفه في حياتنا الفكريّة المعاصرة، سنظلّ صورة طبق الأصل فيما نكتبه وفيما نفكّر فيه أيضاً. وليس هذا الأصلُ هنا إلاّ غيرَنا، إلاّ الآخَر.

ومن الأمثلة على تجلّي الآخر فينا، وفي تفكيرنا، أنّ مِن النقّاد العرب المعاصرين -ولا داعيَ لذِكر بعض أسمائهم فإنّهم، بنعمة اللّه، كثيرٌ- لَمَنْ لا يزال يستهويه أن يُنكر سرّاً وجهاراً، أن يكون النقدُ العربيّ القديم قد أسهم في أيّ أساس للنظريّات النقديّة الغربيّة الجديدة. بل إنّ منهم لَمَنْ لا يزال يرى أنّ الفكر والتفكير وقفَهُما اللّهُ على الحضارة الغربيّة وحدَها؛ حتّى كانَ الفكر العربيّ -النقدي والفلسفي والكلاميّ والعلمي والاجتماعي معاً- لم يُسْهِم بأيّ نصيب في بناء الحضارة الإنسانيّة وتطوير مسار التفكير، حين كان ذلك الفكر زاهراً مزدهراً، وحين كان مُستضيئاً مُستنيراً.

ولذلك يعتقد بعض النقّاد العرب المعاصرين، حين ينصرف الوهم، مثلاً، إلى نظريّة التناصّ، المصنَّفة -على عهدنا الراهن- في معجم النظريّة السِّيمَائيّة، يعتقدون أنّ شيطان العلم هو الذي قيّض هذه النظريّة تقييضاً لطيفاً للحداثة الفرنسيّة عام 1958 فاهتدَتْ إليها السبيلَ، فهي وحدَها صاحبةُ هذا الفتح المبين، وهي -دون سَوائِها- أمُّ هذا التأسيسِ العظيم! ولا أحدَ من النقّاد العرب، أو من غير النقاد العرب أيضاً، كان فكّر في ذلك

قبلها أو قفّى، أو حام حول هذا المفهوم أو اقترب؛ على الرغم من تطاوُل العهود، وتعاوُرِ العصور، وكثرة الرجال، وانتشار العلم...

وإنّا لَنخالف عن هذا الرأي -نؤكّد ذلك توكيداً- ولا نَقْبَل به شيئاً؛ ذلك بأنّ قدماء النقاد العرب كانوا خاضوا في هذه المسألة، من حيث ما نرى نحن على الأقلّ، خوضاً كثيراً، فعالجوها من جميع مناحيها بتأسيس أسُسِها، وتأصيل أصولها. وكلّ ما في الأمر أنّهم لم يطلقوا عليها مصطلح «التناصّ»، وإنْ ظلّوا يعالجونها تحت مفهوم «السرقات»، وهم لا يدرون أنّ السرقاتِ، أو أخذَ الأديب من غيرِه: أفكاراً أو ألفاظاً، عن قصد أو دون قصدٍ: هي نفسها «التناصُّ» بالاصطلاح الحداثيّ لهذا المفهوم. وكان مثلُهم في ذلك مَثَل المسيو جوردان، أحَدِ شخصياتِ إحْدى مسرحياتِ موليير، الذي ظلّ طول عمره يتحدّث النثر، ولم يكن يدري قطّ، قبل أن يتّفق له الوعي بالمعرفة، أنّه كان يتحدّث النثر في حياته الخالية!...

ولقد ترجم النقّاد العرب الجُدُد هذا المصطلح، ضمن هذه اللغة العربيّة الجديدة، ترجمة جميلة ودالّة على المعنى الأصليّ في اللّغة الفرنسيّة تحت مصطلح «التناصّ».

وإنّ الذي يعنينا في هذه المسألة اللّطيفة هو المفهوم لا المصطلح؛ فالمصطلحات حتّى في العهد الراهن كثيراً ما تختلف ألفاظها بالقياس إلى المفاهيم التي تظلّ، في حقيقتها، واحدة، مثل السّمة، بالقياس إلى العلامة، والدليل؛ ومثل السّيميائيّة بالقياس إلى السّميولوجيا، والسّيميائيّات؛ ومثل الحيز بالقياس إلى الفضاء، وهلمّ جرّاً... فأنْ يُطلَق على مفهوم تبادُل التأثير

بين النصوص وتفاعُلها في الكتابة مصطلح «السرقات»، «أو السرقة الأدبيّة»، كما يطلق عليها ذلك جان جيرودو، أمرٌ واردٌ... ولذلك يمكن أن نطلق على أيّ مفهوم، في خضمّ الاختلافات القائمة بين المنظّرين في اختيار مصطلحاتهم: أكثر من مصطلح لو شئنا؛[295] لكنْ جرى الأمر، في العهد الراهن، على اصطناع المصطلح الذي أطلقه الحداثيون الفرنسيّون على الرغم من أنّ النقاد الفرنسيين هم أنفسهم، قبل ظهور الحداثة الأدبيّة، كانوا يتعاملون مع هذا المفهوم من قبلُ تحت مصطلح «السرقة الأدبيّة» («Le vol littéraire»)، والتخلّي عن سابقه خلفه واندراجه في مجال اللّغة الجديدة (La néologie). وأمّا أن يكون النّاس، غربا وشرقاً، لم يفكّروا قَطُّ في أصل هذه النظريّة الأدبيّة قبلها فلا يعني ذلك إلاّ المكابرة!...

على أنّ النّاس كثيراً ما يتسرّعون في نسبة القضايا، أو النظريّات، إلى غير أصحابها، ربّما لشُهرة الآخِر على الأوّل؛ فقديماً كان مشاهير الشعراء العرب، أمثال جرير، والفرزدق، ربّما استولَوْا على أبيات تعجبهم لشعراء آخرين مغمورين، أو غير مغمورين، فيبنون عليها قصائدهم، وكانوا يطلقون على ذلك مصطلح «الانتحال»،[296] نقول: إنّ نظريّة التناص نفسها التي

295- كلّما كان المصطلح أقرب إلى روح اللّغة المستعمل فيها، مركّباً من لفظ واحد كان أجرى على الألسنة، وأسرع إلى استعمال الأقلام. غير أنّ هذا الأمر ليس من البساطة بحيث إذا أنشأنا منظّر مصطلحاً وافقه عليه الناس واستراحوا، بل لا يزال الخلاف يحتدم بين المنظّرين مشارق ومغارب...

296- أجمع الرواة على أنّ جريراً انتحل بيتين للمخلوط السعدي فضمّهما إلى إحدى قصائده لشدّة إعجابه بهما، وتحوّل ذكر صاحبيهما، وهما:

إنّ الذين غدوا بلُبّك غادروا ... وَشَلاً بعينك لا يزال معينا

غيّضن من عبراتهنّ وقلن لي: ... ماذا لقيتَ من الهوى، ولقينا؟!

إنّ هذين البيتين، مثلاً، يصعب نسبتهما إلى جرير الفحل... فهذان البيتان من الرقّة والشفافة ما لا يشبههما إلاّ فوّيان النور، وهبّ النسيم العليل. فكيف يكونان لمن يقول:

فغضّ الطرْفَ إنّك من نُمَيرٍ ... فلا كعباً بلغتَ، ولا كلابا!

عالجها الحداثيون الفرنسيّون، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك، لم تنزل عليهم من السماء، ولا نجمت لهم من الثرى؛ بل كان سبقهم إلى ذلك الروائيّ والناقد الفرنسيّ جان جيرودو (Jean Giraudoux, 1882-1944) حين قال: «إنّ السّرقة الأدبيّة هي أساس كلّ الآداب، باستثناء الأوّل منها المجهول على كلّ حال».[297]

فهذا القول هنا، وهو لجان جيرودو، يثبت أنّه هو صاحب نظريّة التناصّ في الأدب الفرنسيّ، إن لم يكن، هو أيضاً، سبقه آخرُ، أو آخرون، لتأسيس هذه الفكرة، لا جوليا كريستيفا وأصحابها، وإن لم يُطلق عليها، هو أيضاً، مصطلح «التناصّ» حين كان يتحدّث عن فكرة السرقة الأدبية («Le vol littéraire»)[298].
وما يقوله رولان بارط (Roland Barthes) عن ذلك ليس إلاّ أنّ «كلّ نصٍّ، هو تناصّ؛ وذلك على نحو تتخلّل فيه كلّ النصوص الأُخَر».[299] فتعريف بارط لا يختلف عن مضمون مقولة جيرودو (السرقة الأدبيّة هي أساس كلّ الآداب). في حين عرّف معجم «لاروس» مفهوم التناصّ على أنّه «مجموعة من العلاقات التي يمارسها نصّ، ولاسيّما نصّ أدبيّ، مع نصٍّ آخر أو مع نصوص أُخَرَ، سواء على مستوى إبداعه (إمّا بالإحالة المباشرة عليه، وإمّا

وقد زعمت الرواة أنّه انتحل أيضاً بيتاً جميلاً لطفيل الغنويّ. في حين أنّ الفرزدق سطا على بيت لجميل فاختله غلابًا، ولم يترك جميل عن بيته، وهو:
ترى الناسَ ما سرْنا يسيرون خلفنا ... وإن نحن أومأنا إلى الناس وقّفوا!
ينظر ابن رشيق، العمدة، 2. 283–285؛ وعلي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص.192 وما بعدها.
297– ونصّ العبارة باللّغة الفرنسيّة:
«Le plagiat est la base de toutes les littératures, excepté de la première, qui d'ailleurs est inconnue». Jean Giraudoux, in «Grand» Robert, Plagiat.
298 – Le petit Robert, Plagiat.
299 – R. Barthes, Théorie du texte, in Encyclopædia universalis, t. XVII, p. 998.

بالسرقة منه، وإمّا بالتلميح إليه، وإمّا بمعارضته، إلخ.)، أو على مستوى قراءته وفهمه، وذلك بالتقريبات (Rapprochements) التي يحدثها في القارئ».[300] ولم يَنْأَ عنه تعريف معجم «روبير الصغير» الذي أفادنا بشأنٍ ذي بال وهو تاريخ ميلاد هذا المصطلح الذي كان عام 1958[301] بفرنسا.

وإذا كان كلٌّ من تعريف بارط، ومعجم «لاروس الموسوعيّ» يُقِرّ بـ«إباحة» السّرقة لدى تدبيج أيّ نصّ أدبيّ، كما يبيح المعارضة، والتلميح والإشارة؛ أفلا يكون الحداثيّون الفرنسيّون، نتيجةً لذلك، هم أيضاً، مظنونين بالسرقة النقديّة حين أخذوا هذا المعنى من جان جيرودو وسَواله فلم يشيروا إليه وهو أسبق منهم إلى تأسيس فكرة التناصّ؛ وذلك حين أطلقوا على السرقات الأدبيّة مصطلحاً جديداً هو التناصّ (Intertextualité»). فلقد زعم الرجل أنّ كلّ الكتابات مسروقٌ بعضُها من بعضٍ ما عدا الكتابات الأولى، على الرغم من أنّ الكتابات الأولى، هي نفسها، في منظورنا، مأخوذةٌ غالباً ممّا كان سبقها، وإن لم نستطع معرفة المصادر والأصول التي انبثقت عنها؛ كما وقع للبكاء على الأطلال التي بكاها امرؤ القيس في مطلع معلّقته؛ وهو الذي لم يزد، في الحقيقة، على أن حاكى شاعراً عربيّاً قديماً هو ابن خزام، الذي كان بكاها قبله... ولو لم يكشف لنا امرؤ القيس نفسُه على أنّه لم يزد على أن كرّس تقليد هذا البكاء على الأطلال الذي كان جاءه قبله الشاعر ابن حذام الذي لا يعرف التاريخ عنه شيئاً، لَمَا عَرَف أحدٌ أنّ امرَأ القيس وقع له التناصّ مع هذا الشاعر العربيّ القديم.[302] لكنْ ما يُدْرينا؟ فقد يكون

300 – Larousse, Dictionnaire encyclopédique illustré, Intertextualité, Paris, 1999.

301 – Cf. Le petit Robert, Intertextualité.

302– ينظر عبد الملك مرتاض، السبع المعلّقات، مقاربة سيمائية أنتروبولوجيّة، ص. 38-39.

ابن حذام نفسُه لم يزد على أن كرّس تقليداً شعريّاً كان ضارباً قبله في جِرَان الزمن، وأوَاخِيّ التاريخ.[303]

ذلك، وإنّا لقد كنّا قدّمنا بحثاً عنوانه «في نظريّة النقدّ الأدبيّ» إلى ندوة النقد الحداثيّ التي انعقدت بجامعة صنعاء منتهى سنة ستٍّ وثمانين وتسعمائة وألف.[304] ولقد كنّا حاولنا إثبات صلة السرقات الشعريّة بنظريّة التناصّ. غير أنّ الصديق جابر عصفور ناقشنا بعد إلقاء البحث، من بين مناقشين آخرين، فزعم أنّ السّرقات الشعريّة لا ينبغي أن تكون لها علاقة بنظريّة التناصّ. وقد قدّم هذا الفاضل طائفة من الاعتراضات تحاول كلّها إبعادَ السرقات الشعريّة المعروفة في النقد العربيّ من مجال التناصّيّة. ويبدو أن جابر عصفور كان يريد أن يجرّد النقد العربيّ القديم من أهمّ ما فيه، أو من بعض ما فيه على الأقلّ، وذلك حين نفى، على سبيل القطع، أن يكون هذا النقد تناول مسألة التناصّيّة بشكل ما. ولكنّا، وبعد تأمّل وتدبّر وإعادة قراءة النقّاد العرب الأقدمين وعلى رأسهم، في هذه المسألة، علي بن عبد العزيز الجرجاني، وبعد حديث ثنائيّ مع الصديق عبد الله الغذاميّ، وبعد الإطّلاع على دراسة صبري حافظ التي أومأنا إليها في بعض هذا الفصل، اقتنعنا بأنّ العرب عرفوا فكرة التناصّ في مفهومها وأبعادها وبعض وظائفها؛ وإنّما فاتهم، أو أعجزَهم، أن يصطنعوا المصطلح الغربيّ نفسَه الذي لم تستعمله جوليا كريستيفا ورولان بارط إلاّ في الثلث الأخير من القرن العشرين.

303- زعمت الرواة أنّ هذا الشاعر القديم من طيئ، قال السيوطي: وهو رجل من طيئ، لم يسمع شعره الذي بكى فيه، ولا شعرا غير هذا البيت الذي ذكره امرؤ القيس، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، 2. 476.
304- من الذين حضروا هذه الندوة من النقاد العرب مغربا ومشرقا: محمد برادة، عبد الملك مرتاض، عبد السلام المسدي، جابر عصفور، عز الدين إسماعيل، صلاح فضل، عبد المحسن طه بدر، وهب رومية، كمال أبو ديب، عبد الله الغذامي، عبد العزيز المقالح وهو منظم الندوة...

ونحن إنما اندفعنا إلى النقد العربيّ القديم نحاول أن نستنبط منه بعض الملاحظات والأحكام والأفكار غَيرةً منّا على هذا النقد من وجهة، وحرصاً منا على معرفة حقيقة هذه الإشكالية من وجهة أخراة. ذلك بأنّه لا ينبغي أن نعقّ تراثنا النقديّ الكبير بالمُسارعة إلى إنكار بعض الأصول التي يمكن أن تعُدّ جذراً من جذور النظريات النقديّة الحداثيّة، ومنها فكرة السرقات التي شغلت النقاد العرب الأقدمين. كما لا ينبغي أن نحمّل هذا النقد ما لا يحمل، ونقوّله ما لم يقل، من نظرياتٍ فنزعم أنّه عرف كلّ شيء على النحو الذي وصلت إليه النظريات النقديّة المعاصرة في الغرب من تطوّر مثير. وإذن، فلا هذا، ولا ذاك. وذلك هو الوجه الذي نجنح نحن إليه من التفكير في هذه المسألة اللّطيفة. فعندما يقول الجرجاني في حيرة وسُمود معترضاً على الذين كانوا يُسرّقون الشعراء حين يتّفقون في بعض الأفكار والألفاظ، وهو يعلّق على ورود لفظة في بيت شعر لمتأخر استعملها متقدّم، بأنّها « مشهورة مبتذلة، فإن كانت مسترقة، فجميع البيت مسروق، بل جميع الشعر كذلك، لأنّ الألفاظ منقولة متداوَلَةٌ»، فذلك لا يعني إلاّ أنّ الجرجاني كان يفكّر في التناصّ حين رفض السرقات الشعريّة... وعندما يقول الجاحظ إنّ هناك معانيَ تتنازعها الشعراء فيعبّر كلٌّ بنسْج معيّن من اللّغة قائلاً: «كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم...»، فذلك لا يعني شيئاً غير التفكير في إجراء التناصّ الذي يتبادل من خلاله الشعراءُ الأفكارَ والألفاظ. ولا يقال إلاّ نحو ذلك في مقولة ابن خلدون التي استشهدنا بها آنفاً.[305]

305- تناول مسألة السرقات الأدبيّة عبد القاهر الجرجاني في موضعين على الأقلّ من كتابه: «دلائل الإعجاز»، ص.360، 369. القاهرة، 1366، ط.3، تحقيق الشيخ محمد رشيد رضا؛ ثم في موضعين آخرين على الأقل من كتابه الآخر: «أسرار البلاغة»، ص.297، 384.، تحقيق أحمد مصطفى المراغي، القاهرة، 1932.

إنّا لو عزفنا عن الفكر النقديّ العربيّ، وجئنا إلى الفكر النقديّ العربيّ المعاصر، لألْفيْنا أمام دروبه ومجاهله. ومثل هذا السلوك العقيم العاقّ معاً، سيدفع بنا إلى الانتحار الفكريّ؛ لأنّه سيجعلنا قوماً دون هويّة، وأدباء دون أدب، ونقّاداً دون نقد. بل قد يدفع بنا إلى اتّخاذ الانقطاع المعرفيّ سبيلاً نسلكها، وفعلاً نحمده غداً؛ فإذا نحن لا نكون أكثر من صورة لغيرنا، فينا. لا أكثر ولا أقلّ.

إنّ نظريّة التناصّ ليست وحْياً نزل من السماء على أهل الغرب؛ وإنّما هي فكرة طائرة، موضوعها الهواء، وغايتها إثبات شيء غير موجود، وغير مُقَرّ به أصلاً. وذلك ما حاوله بعض النقّاد العرب الأقدمون حين عدّوا الأفكار مشتركة بين الشعراء جميعاً فيتنازعونها دون أن يكون أحدٌ منهم أولى بها من سواه، فتُعْزَى إليه... وأنّها لا تعدو أن تكون مطروحة في الطّريق؛ وأنّ الألفاظ متنقّلة متداوَلة بين الأدباء؛ وأنّ الكتابة تأتي بعد نسيان النصوص الأدبيّة المحفوظة، وهلمّ جرّاً ممّا يشكّل الأسس الكبرى لنظريّة التناصّ الغربيّة التي تنفي الصلة المباشرة الصريحة بين نص ونص وآخر، على الرغم من ثبوتها في اللاّوعي، وفي أشتات الذاكرة؛ فتظلّ العلاقة بين نصّ ونصّ آخر غائمة عائمة من العسير التحكّم فيها بالإثبات واليقين. إنّها لا تحاول أن تلتفت إلى النص، أو النصوص الأدبيّة التي يمكن أن يكون هذا المبدع أو ذاك استلهمها، من حيث يشعران، أو من حيث لا يشعران؛ إذ ليست تلك غايتهما. ونتيجة لذلك فهي نظريّة تقوم على افتراض شيء غائب موجود داخل شيء حاضر، هو النصّ الذي يقع بين أيدي الناس في صورته الأدبيّة النهائيّة.

ثانيا ـ مفهوم السرقات في النقد العربيّ القديم:

لعلّ أوّل من اصطنع مصطلح «السرقات» وبلور مفهومه في النقد العربيّ القديم، فتحدّث عنه، وأرسى مبادئَ من أسسه، وتوسّع فيه حتّى اختصّه بحيز واسع من تفكيره، أن يكون هو عليّ بن العزيز الجرجانيّ المتوفّى في سادس ذي الحجّة عام 392 للهجرة. فقد تناول هذه المسألة من جميع أقطارها، ولاحظ وجودَ أفكارٍ كثيرة مشتركة بين النّاس كتشبيه العربيّ كلّ جميل بالشمس، والبدر؛ وكلّ جواد «بالغيث والبحر، والبليد البطيء الإدراك بالحجر والحمار، والشجاع الماضي بالسيف والنار، والصّبّ المستهام بالمخبول في حيرته»،[306] وهلمّ جرّاً.

إنّا كنّا أومأنا إلى أنّ الإبداع، في وهم معظم النقّاد العرب الأقدمين، لم يكن منصرفاً إلاّ إلى الشعر وحده. فالكتب النقديّة الشهيرة ألّفها أصحابُها كلّها عن الشعر، لا عن النثر، كما نعلم؛ وذلك على الرغم من أنّ الجمّاعين أمثال أبي عثمان الجاحظ، وأبي العبّاس المبرّد، وأبي علي القالي، وأبي محمد عبد الله بن قتيبة، وأحمد بن عبد ربّه، عُنُوا، في الحقيقة، بالشعر كما عُنوا بالنثر. غير أنّ النقّاد العرب القدامَى ظلّوا مُصِرّين على الاحتفاء بالنصّ الشعريّ وحدَهُ في معظم أطوارهم، وذلك على المستويين التنظيريّ والتطبيقيّ جميعاً. بل إنّا نلفي المختاراتِ من النصوص الأدبيّة نفسَها كانت ترتكز على الشعر أكثر من ارتكازها على النثر، كما يمثّل ذلك في مختارات حماسة أبي تمّام، والمفضليات، والأصمعيّات، وجمهرة أشعار العرب. يضاف إلى ذلك

306- الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص.183.

ظهور كتب النقد الأولى مثل «طبقات فحول الشعراء» لمحمد بن سلاّم الجمحيّ، و«الشعر والشعراء» لابن قتيبة، و«نقد الشعر» لقُدامة بن جعفر (وإن كان ألّف كتاباً آخر عنوانه: «نقد النثر»)، و«جمهرة أشعار العرب» لأبي زيد القرشي، و«العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده» لابن رشيق المسَليّ القيروانيّ؛ وذلك كلّه على الرغم من الاعتراف الرسميّ بوجود عيون من النثر الأدبيّ القديم خصوصاً ما جاء من نصوص الخطابة، والترسل، والأحاديث، ثمّ أخيراً المقامات...

ولولا طائفةٌ منَ الجمّاعين العرب، ومنهم مَن ذكرنا في الفقرة السابقة، لضاعتْ علينا تلك النصوصُ النثريّة الرّائعة الجمال، العبقريّةُ النّسْج. ولعلّ انصباب العناية بالشعر أكثر من النثر يعود إلى شيوع ظاهرة نقديّة معروفة مرّتْ بها كثير من الآداب القديمة الكبرى، ومنها الأدب الإغريقيّ، واللاتينيّ، والفارسيّ حيث إنّ القدامى كانوا يَعُدّون الشعر وحدَه هو الأدب الحقّ. فلم يكن الأدب العربيّ القديم بدعاً من أصنائه في العالَم.

ولعلّنا الآن، من خلال إجابتنا عن السؤال الثاني، أو الأسئلة التالية للسؤال الأوّل المطروح، اجبنا، على نحو او على آخر، عن هذا السؤال. فالسرقات الشعريّة كانت في منظور القدماء هي المجال الأرحب الذي يجب الخوض فيه. اي كانَ المجال الرسميّ للنشاط الخياليّ كان وقفاً، في تصوّرهم، على الشعر وحدَه؛ فعزفوا عن شأن الأدباء الآخرين الذين كانوا يمارسون اجناساً ادبيّة أخرَ ومنها الخطابة. وذلك موقفٌ منهم محيّر؛ ذلك بأنّ الخطباء ومَن في حكمهم لم يكونوا، هم ايضاً، في حصانة من التسلُّط التناصّيّ عليهم؛

إذ لا نستطيع أن نُبَرِّئهم من هذا التسلّط المجهول الصّاحب، وأنّهم، حتماً، كانوا يردّدون عبارات وأفكاراً: إمّا أنّهم كانوا قد حفظوها، وإمّا أنّها تُوميّت في متاهات ذواكرهم فكانت تنثال عليهم انثيالاً لدى صرْف الوهم إلى تناوُل الخطابة، أو معالجة الكتابة، أو ممارسة التفكير، من حيث لم يكونوا يتكلّفون.

وإذن، فما السّرقاتُ الشعريّة، تارة أخرى؟

إنّها، مع التجاوز في التعبير، والتسامح في التعريف: اقتباس خفيّ أو ظاهر للَفظٍ أو جملة من الألفاظ، في سياق ما، وإعادة صياغتها في بيت واحدٍ من الشعر غالباً. (في حين أنّ التناصّ هو استبدال نصوص سابقة بنصّ حاضر دون قصد...). ولعلّ الأمثلة التي كنّا أحلنا عليها وحلّلنا منها جانباً، في بعض هذا الفصل، كفيلة بأن تُعطيَ فكرةً عامّة للقارئ غير المتخصّص. أمّا القرّاءُ المتخصّصون فمثلُ هذا التعريفِ لم يُسَقْ إلى أمثالهم.

وبناءً على أنّ الشعراء لم يكونوا يُقِرّون بسرقاتهم إلاّ في أطوار نادرة جدّاً لا ينبغي لها أن تقوم حجّةً في هذا الأمر (وإنّما النّقّاد هم الذين كانوا يتّهمونهم بسرقة أفكار شعراء آخرين وألفاظهم في تحامُلٍ بادٍ، وادّعاء مبالَغ فيه)، فإنّ سلوك هؤلاء الشعراء لا يعني، في رأينا، شيئاً غيرَ الوقوع فيما يطلق عليه السِّيمائيّون: مصطلح «التناصّ».

وقد يكون من الأمثل، في هذا الموطن، أن نكرّر طرْح السّؤال عن مفهوم التناصّ: ما هو؟ وعلامَ يقوم؟

والتناصّ، معَ التسامح في التعريف، والتبسيط في التعبير أيضاً، هو الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمّن ألفاظاً أو أفكاراً كان التهمها

في وقت سابق ما، دون وعيٍ صُراحٍ بهذا الأخذ الواقع عليه من مجاهل ذاكرته، وخفايا وعيه. فمفهوم التناصّ يعني ضرورة الإقرار بنسبيّة الإبداع؛ فكلّ ما يكتبه كاتب، أو يشعر شاعرٌ، ليس إلاّ ثمرةً من ثمرات القراءات أو السَّمَاعاتِ السابقة للمبدع. فهو محكوم عليه باجترار ثقافة أدبيّة تعامل معها بالقراءة أو الاستماع من قبل، فهي متسلّطة عليه ولو لم يُرد ذلك. وهي تقع في كتاباته ولو لم يشعر بذلك. وإذا كان السِيمَائيّون يعتذرون للمبدعين في نظريّة التناصّ بحيث يبيحون لهم إقامةَ نصوصٍ على أنقاض نصوص أخرَ غير معروفة الصاحب؛ فإنّ الشعراء العرب، هم أيضاً، لم يكونوا يُقرّون بأنّهم كانوا يأخذون صراحةً ممّن تقدّمهم من الشعراء أو المبدعين الآخرين؛ كما قرّر ذلك الجاحظ حين ذهب إلى أنّهم ربما كانوا يُنكرون أنّهم سمعوا بذلك المعنى قطّ.[307]

ويخيّل إلينا أنّ قدماء النقّاد العرب ظلّوا يحومون حول هذا المفهوم – الذي هو التناصّ– ولكنّهم لم يعمّقوا في بحثه، فلم يستطيعوا، نتيجة لذلك، مجاوزة المصطلح التهجينيّ الذي وضعوه أوّل الأمر، إلى مصطلح أدبيّ أدقّ وأشمل وأدلّ. ومن الآيات على ذلك أنّنا نلفي علي بن عبد العزيز الجرجاني لا يزال يقرّر، في شيء من الحيرة والشُّمود، بأنّ كثيراً ممّا ادّعاه بعض النقّاد الأقدمين من تأثّر شعراء بآخرين تأثُّرَ تقليدٍ ومحاكاة لم يكُ إلاّ من قَبيل المحال.[308] وقد علّق الشيخ مرّة على بعض هذه السَّرقات الشعريّة المزعومة فقال في شيء من الصّرامة بادٍ: «فإن كان هذا سرقةً، فالكلام كلّه

307– ينظر الجاحظ، م. م. س.
308– علي بن عبد العزيز الجرجاني، م. م. س.، ص.209 وما بعدها.

سرقة»![309] كما علّق، أيضاً، بأشدّ من ذلك صرامةً فذهب إلى أنّ لفظة «الاستعفاء» (في تعليقه على إحدى المسائل المضطربة في هذا الموضوع) «مشهورة مبتذلة، فإن كانت مسترقة، فجميع البيت مسروق، بل جميع الشعر كذلك، لأنّ الألفاظ منقولة متداوَلَة».[310] غير أنّ الشيخ لم يستطع أن يقول أكثر من ذلك، أي لم يزد على مستوى الاعتراض، من سوء حظّ النقد العربيّ. ولو حاول أن يطلق مصطلحاً على فعْل العلاقة الذي يُثبت وجود الصلة المباشرة بين نصّ ونصّ وآخر ولكنْ ليس من قبيل السّرقة، ولكن من قبيل التناصّ: أي علاقة نصّ حاضر بنصوص أخرَ سبقته دون أن تكون هذه العلاقة مقصودة، فصنّف في باب «السرقة»، أو «Le plagiat»: لَكان رلج حتماً في صميم نظريّة التناصّ، ولَكان دخل تاريخ النقد العالميّ من بابه العريض.

وعلى أنّ ما كنّا استشهدنا به، مطلَعَ هذا الفصلِ، لعبد الرحمن بن خلدون من أنّ شيوخ الأدب كانوا ينصحون لطلاّبهم بأن يحفظوا أكبر مقدارٍ من النصوص، ثم يتناسَوْها قبل أن يمارسوا الكتابة: أدنى إلى نظريّة التناصّ من خَيرة علي بن عبد العزيز الجرجانيّ.

وكان مصطلح السرقات حين يُذكر، لا يذكر إلاّ من باب التهجين. فكان النقد العربيّ القديم لا يتورّع في تشريح كلّ ألفاظ القصيدة ومعانيها، ولا سيّما قصائد الشعراء المشهورين أمثال أبي الطّيب المتنبي، ثمّ موازنة كلّ ذلك بأيّ بيت مشابه، أو يفترض أنّه مشابه، لشاعر سابق، ولا سيّما إذا

309- م. س.، ص.210.
310- م.س.، ص.211.

كان شهيراً أيضاً، مهما تكنْ درجة التشابه ضعيفةً بل واهية. فكان أولئك النقّاد يشغلون أذهانهم بهذه القشور عوض تحليل النصّ الشعريّ وتفجير مكامن جماله من داخله. وقد ظاهرهم على ذلك ما يوجد في الشعر العربيّ القديم، بعامّة، من وضوح وبساطة ومباشرة؛ فكانت هذه الحال، إذن، مما اغرى أولئك النقّادَ بالاشتغال بمثل هذه المتابعات السطحيّة القائمة على مجرّد الحفظ والمتابعة، والعزوف عن تحليل النصّ الشعريّ تحليلاً أدبيّاً يحاول استنفاد طاقاته الجماليّة، وقيمه الفنّيّة...

والحزن في هذا الأمر، أنّ أولئك النقّاد (والحقّ أنّ أسماءهم لم تصلنا جميعاً حيث إنّ كثيراً منهم، فيما يبدو، ظلّوا يجتزئون بالمناظرة والمذاكرة، ولم يجرُءوا على تدوين أفكارهم وآرائهم بالكتاب، وإنّما وصلنا بعض ما دوّن الذين أومأنا إلى بعض أسمائهم؛ ومنهم من لم يكن قُصاراهُ إلاّ الاشتغال بمتابعة لغة بعض الشعراء الكبار والبحث عن آثار لها فيما قبله، ليحكم بمجرّد وجود استعمال مشابه أو مماثل لبعض ألفاظ تلك اللّغة، ليسارع إلى الحكم بسرقة الثاني من الأوّل، في تمحّل وتعسّف باديَيْنِ) أقول: إنّ أولئك النقّاد كانوا واثقين من مساعيهم النقديّة بحيث إنّ الشاعر الذي كانوا يَعْرِضون له، كانوا أوّل ما يأتون، أو مِن أوّل ما يأتون، أن يعمِدوا إلى موازنة الألفاظ التي وردتْ في أشعار من سبقوه؛ ولا يجتزئون بذلك حتّى يجاوزوها إلى المعاني. وويل لشاعر ورد في شعره شيءٌ من معنى كان شاعر سابقٌ طرّقه، على نحو ما، قبله!

وحتّى عليّ بن عبد العزيز الجرجانيّ الذي كان معتدلاً في التعامل مع السرقات الشعريّة، فقرّر أنّ هناك أفكاراً كثيرةً مشتركةً بين النّاس، وأنّ الألفاظ مطروحة في المعاجم، وهي مِلْك مُشاع بينهم جميعاً، نجده، مع ذلك، يقع في الفخّ حين يعمد إلى الجانب التطبيقيّ فيعزو أبياتاً إلى أبيات أخَرَ، ويربط شعر الآخِر بالأوّل، ولو لم تكن له علاقة واضحة به.[311]

إنّ اصطناع مصطلح «السرقة» يقتضي عقوبة أخلاقيّة وقانونيّة؛ ذلك بأنّ السّارق، في جميع الشرائع والأعراف والقوانين، يستوجب العقوبة. فقد عدّ النّقّاد العرب القدماء كلّ شاعر استلهم فكرةً من شاعر آخر، سابق عليه أو معاصر له، عفواً أو قصداً من السّاطين على مِلكيّة سَوابِهم دون إعلان ذلك، فهو، إذن، من المجرمين، أو اللّصوص في أحسن الأحوال! من أجل ذلك نحن لا نوافق على هذا المصطلح، ونعُدّه إهانة للشعراء والأدباء، وأنّه لا يحمل الحقيقة في بعديها الأدبيّ والأخلاقيّ معاً؛ وذلك على الرغم من أنّ هذه القضيّة أمست في ذمّة التاريخ، وانتهت بموت أصحابها؛ إذ نحن المعاصرين، أدباءَ ونقّاداً، لا نجنح إلى هذا التهجين الذي لا يتلاءم مع التقاليد الحضاريّة لعصرنا.

وإذن، فما لم تثبت البيّنة الدّامغة على نقل شاعرٍ من شاعر آخر بطريقة عارية ومتبلّدة، فإنّ أيّ شاعر حرٌّ في طرْق مجال الأفكار، وفي استعمال الألفاظ الأبكار، وغير الأبكار؛ طالما كانت اللّغة والأفكار معاً موروثاً اجتماعيّاً وحضاريّاً مشتركاً بين النّاس طُرّاً.

311- ينظر م.س.، ص.206-207.

ولعلّ من أغرب النماذج المتكلّفة لما كان الأقدمون يَعُدّونه من السّرقات الشعريّة، والتي يَعُدّها عليّ بن عبد العزيز الجرجانيّ «من لطيف السّرَق»[312] ربطَهم بيتاً لأبي الطيب المتنبي ببيت آخر لأبي الشّيص؛ ثمّ ربْطَ هذين البيتين الاثنين من بعد ذلك، أو أثناء ذلك، ببيتين لأبي نواس:[313]

يقول أبو الطّيّب:

أأحبُّه، وأحبّ فيه ملامةً　　　　إنّ الملامة فيه من أعدائــه[314]

ويقول أبو الشيص:

أجِد الملامةَ في هواكَ لذيذةً　　　　حبّاً لذِكرك، فلْيَلُمْني اللُّوّمُ[315]

ويقول أبو نواس:

إذا غاديتني بصَبُوح عذلٍ　　　　لممزوجاً بتسمية الحبيـــب

فإني لا أعُدّ اللومَ فيــه　　　　عليكِ، إذا فعلتِ، من الذُّنوب[316]

فعلى الرغم من أنّ الجرجانيّ يقيم سرقة أبي الطّيّب المزعومة على قلب المعنى (ونلاحظ أنّ التناصّ، هو أيضاً، يقوم على التشابه والتماثل، كما يقوم

312- م.س.، ص.206.

313- م.س.

314- ديوان المتنبي، شرح البرقوقي، 1. 29.

315- كان أبو الشيص، فيما يذكر أبو الفرج الأصفهاني، يعدّ أبياتاً منها هذا البيتُ من أجمل شعره. وبعد هذا البيت قوله:

أأشبهتَ أعدائي فصرتُ أحبّهم　　　　إذ كان حظّي منك حظّي منهمُ

انظر الأغاني، نشر دار الثقافة، بيروت، ط.5، 1981.

هذا، والاسم الكامل لأبي الشيص هو أبو جعفر محمد بن رزين بن سليمان بن تميم بن نهشل، وعلى أنّ هناك اختلافاً في سلسلة أسماء نسبه. وكان معاصراً لأبي نواس، ومسلم بن الوليد، وأشجع، فأخملوا ذكره.

316- م.م.س.، 1. 206-207. ذلك، ورواية الديوان: «مشُوبة»، بدل: «ممزوجاً»، و«الفعل»، بدل: «اللوم». راجع ديوان أبي نواس، ص.254. شرح وتحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1953.

على التضادّ والتعارض) بالقياس إلى أبي الشيّص، إلاّ أنّ ذهابه إلى أنّ أصل الفكرة لأبي نواس، هو توكيد للتهمة. (ونحن اصطنعنا، هنا، مصطلح «التهمة» وهو مصطلح قانونيّ قصداً حتّى يتجانس مع مصطلح «السرقة»).

وإنّا حين نتأمّل النصوص الشعريّة الثلاثة نجد كلّ واحد منها يتناول فكرة ليست بالضرورة هي التي تُنُووِلَتْ في البيتين الآخرين:

فالأولى، أنّ أبا الطّيّب يصطنع الاستفهام الإنكاريّ في نسْجه الشعريّ، فيتعجب كيف يجوز الجمعُ بين حُبِّ هذا الحبيب، وقَبول الملامة فيه؛ في حين أنّ أبا الشيص لا يصطنع لا استفهاماً ولا تعجّباً؛ وإنّما يقرّر الفكرة في صياغة رتيبة فيرى أنّ الملامة في حبّ هذه الفتاة لذيذة، فلْيَلُمْه اللُّوّمُ في ذلك ما شاء الله لهم أن يلوموه. فاللّذّة لديه للّذّتان اثنتان: لذّةٌ في الحبّ، ولذّة في اللّوم.

وإذا كان الأقدمون لاحظوا أنّ «السّرقة» هنا تقوم على مناقضة بيت أبي الشيص، فإنّ الذي فاتهم أن يلاحظوه هو البرهنة الساطعة على وجود هذه المناقضة.

والثانية، أنّ أبا الطّيّب إنّما يخاطب حبيباً مطلقاً، في حين أنّ أبا الشيص يخاطب حبيبة له بعينها. وعلى أنّ المتأوّلين قد لا يعدمون في هذا التناقض ما يُبعد البيت الأوّل عن الآخر. ولكنْ؛ مادام ذلك غيرَ كافٍ للدّحض والدّفع.

والثالثة، كيف يمكن الجزمُ بأنّ أبا الطّيّب «سرق» من أبي الشيص؟ وما حجّة الأقدمين على ذلك غير ورود ألفاظ متماثلة مثل «الحب»، و«اللّوم» في البيتين الاثنين؟ أو وقوع الحافر على الحافر، كما يقول أبو

الطيب المتني نفسه. فهل إذا ذكَر ذاكرٌ بعدهما هذين اللّفظين في بيت واحد من شعره، أو في جملة واحدة من كلامه، عُدّ سارقاً، أيضاً؟!

والرابعة، أنّ بيت أبي الشيص أرقى، في الحقيقة، صياغة، وأجمل نسْجاً، وأصدق عاطفةً، وأنأى عن الكُلفة، وأبعد عن التصنّع، وأدنى إلى الشعريّة من بيت أبي الطيب الذي نلحظ عليه شيئاً من التكلّف كثيراً، وتقرير الفكرة بطريقة غير شعريّة، في رأينا، أي بطريقة تقوم على استعمال الاحترافيّة في تدبيج الكلام، أكثر مما تقوم على الصدق الفنّي، والأسْر الشعريّ. إنّ بيت أبي الطّيب قد لا يكون ذا شأن كبير في معجم الشعريّة، في حين أنّ بيت أبي الشيص، كما نرى نحن على الأقلّ، قد يكون ألصق بالشعريّة وأجدر بالانتماء إليها! وإمّا لا، فما شأن الأعداء، ونحن نصرف الوهم إلى بيت أبي الطيب، وذِكْرِهم في معرض الحديث عن ذكْر الحبيب؟ ألم يكن من الأولى الحديث هنا عن العذّال، كما جرت عادة الشعراء الغزلين العرب أن يعبّروا؟ وكيف يجوز القرْنُ بين اللوم الذي هو أصلاً للأصدقاء بوقفه على الأعداء؟ إنّ العدوّ الحانق المناوئ لا يلوم، ولكنّه يهاجم ويعادي. فالفكرة في حدّ ذاتها لا ينبغي لها، من الوجهة المنطقيّة، أن تستقيم.

ويُعدّ «الجزء الغزليّ»، الذي منه هذا البيت الذي هو، في الأصل، من قصيدة طويلة لأبي الطيب، من أسوأ شعره وأبرده وأثقله وأحفله بالتكلّف. ولعلّ العلّة في كلّ ذلك أنّ سيف الدولة كان قد تلقّى أبياتاً غزليّة رقيقة من شيخه أبي ذرّ سهل بن محمد الكاتب مطلعها:

يا لائمي كُفّ الملامَ عن الـــذي   أضناه طولُ سَقامِه وشقائه[317]

317 - ديوان المتنبي، 1، 129.

فطلب إلى أبي الطيب أن يجيزها. فكانت هذه الأبيات الغزلية التي أملاها الموقف المفروض على عميد الشعراء العرب فرْضاً. ولعل قريحته لم تكن متأهّبةً لقول الشعر في تلك اللّحظة فبدا عليها الكَلال. والحقّ أنّ زُخرف القول لم يستقم لأبي الطيب إلاّ حين خلص إلى المدح، حقل اختصاصه، فأبدع وأجاد.

فأبو ذرّ سهل بن محمد الكاتب دبّج قصيدته في لحظة زخم، وموقف صدق، أي أنّ الشعر هو الذي جاء إليه، ولم يذهب هو إليه كما اضطرّ أبو الطّيّب المتنبّي، فجاءت قصيدة أبي ذرّ جميلة (ونحن هنا مضطرّون إلى إصدار حكم القيمة مادمنا نعالج مسألة تاريخيّة، لا مسألة نصّيّة، وبينهما فرق). أمّا أبو الطّيّب فقد فُرض عليه موقف من الخارج ربما لم يكن مهيّأ له نفسيّاً، فجاءت هذه المقدّمة الغزليّة ثقيلة تعكس ثقل نفسه، وكَلال طبعه، ونضوب غَرْبه، في تلك اللّحظة التي لم تكن تمثّل، بالقياس إليه، تجربة شعريّة نابعة من وجدانه، وإنّما أمر بالخوض في تلك التجربة الغريّة فخاضها مُرْغَماً. وذلك من أسوأ المواقف وأثقلها على القريحة التي يجب أن تبدع حين تريد هي، لا حين يُلِحُّها على ذلك آخرون.

والأخرى، أنّ بيتَيْ أبي نواس لا علاقة لهما، في حقيقة الأمر، لا ببيتي أبي الطّيّب، ولا ببيتي أبي الشيص معاً، فأبو نواس إنّما يخاطب الساقية فيلتمس منها أن تمزج الكاس بتسمية الحبيبة، جِنان، ولا تخشى منه إذا علتها على ذلك، لأنّه لا يعدّ ذلك الفعل من الذُّنوب. ومن الآية على ذلك، أنّ رواية الديوان تختلف عن رواية علي بن عبد العزيز الجرجاني الذي عوّض

«العذل» بـ«اللّوم»[318]، ليستقيمَ له (هو، أو من روى له البيت)، على النحو الذي كان يشاء من أمر وقوع هذا «اللّوم» في الأبيات الشعريّة الثلاثة.

يضاف إلى كلّ ذلك أنّ بيتي أبي نواس يختلفان، من الوجهة الإيقاعيّة، عن بيتي أبي الطّيّب وأبي الشيص. والإيقاع في الشعر لا ينبغي أن يُلغى من الحسبان حين الحديث عن التناصّ، أو السرقة الأدبيّة.

وبغضّ الطّرْف عن لفظ «اللّوْم» الوارد في الديوان بلفظ «العذْل»، فإنّ فكرة أبي نواس، ونسْج بيتَيْه خصوصاً، يختلفان اختلافاً شديداً؛ فهو يُهيبُ بصاحبه، أو بسائقيه بالصّبوح، إذا صبّحَه، أن تمزج الكأس بشيءٍ من ذِكْرها، ولا تخشى من عذْله إيّاها على ذلك. في حين أنّ فكرة أبي الشيص تنهض على التلذّذ بلوم اللائمين من أجل حبّه لصاحبته؛ فلْيَلُمْه، إذن، اللُّوّمُ أنّى، وأيّانَ، شاءوا! لأنّ ذلك لن يزيده إلاّ استعداباً لهذا الحبّ، والتذاذاً برسيسه الجميل. أمّا بيت أبي الطّيّب فشأنه غير ذلك. وحتّى علاقة التضادّ بين البيتين تبدو متكلّفة.

إنّ وجود ألفاظ مماثلة في بيتين، أو في عدّة أبيات، لا ينبغي له أن يكون مُجيزاً لاتّهام شاعر لاحِقٍ بأنّه حاكى أو قلّد شاعراً سابقاً عليه، بل استرق أفكاره وألفاظه منه. ذلك بأنّ قدماء النقّاد تناسَوْا أنّ دلالة الألفاظ يجب أن تختلف من شاعر إلى آخر؛ وإلاّ لكان الناس اجتزءوا من اللّغة بما هو مدوَّنٌ في المعاجم منها، واستراحوا. ولْنفْرضْ، تارة أخرى، بلفظ «اللّوْم» في الأبيات الثلاثة التي نحن بصدد الحديث عنها (ولنسلّمْ جدلاً بأنّ رواية

318- مراجع ديوان أبي نواس، ص.254.

الجرجاني لبيت أبي نواس هي أسلم من رواية الديوان، فيكون لفظ «اللّوم» في مكانه حقّاً، فإنه يتخذ له أسيِقَةً دلاليّةً في الأبيات الثلاثة:

– ابو الطّيب يحبّ اللّوم (أأحبّه وأحبّ فيه ملامة؟)؛

– وابو الشيص يتلذّذ باللّوم (أجد الملامة في هواك لذيذةً)؛

– وابو نواس لا يحبّ اللّوم، ولا يتلذّذ به، ولكنّه يَقْبَلُه فقط. وفكرة أبي نواس بألفاظها موزّعة في البيت كلّه، بل مرتبطة ببيت سابق؛ في حين أنّ الفكرة في بيتي أبي الطّيّب وأبي الشيص ممثلة في الصدرين فقط.

ثمّ إنّ أبا نواس ينفي، وأبا الشيص يُثْبت، وأبا الطّيّب يتساءل.

ونتيجة لبعض هذه المفارقات على مستويَي الدلالة والنسّج معاً، والتي استخلصناها من نسق النصوص الثلاثة وسياقها جميعاً، فإنّ كلّ بيتٍ من هذه الأبيات الثلاثة يركض في وادٍ يختلف عن وادي البيت الآخر. إنّ مجرّد الاتفاق في استعمال الألفاظ بعينها لا ينبغي له أن يكون حجّة في إصدار حكم قاطع في هذه المسألة المَرِيجة. فقد يجوز للّفظ الواحد أن يتّخذ مظاهرَ دلاليّةً كثيرة إذا قُيّض له شعراء أو كتّاب قادرون على التعامل مع اللّغة بعشق ولطف وحبّ وحنان.

فهل، إذن، مثل هذه الأمور التي كان القدامى يشغلون بها أنفسهم، ويُعْنتون بها عقولهم، مما يفيد في النقد، ويُثمر في الكتابة الأدبيّة، ويُخصب؟ إنّ الأفكار مطروحة في الطّريق، كما يقول أبو عثمان الجاحظ، ولا مدعاة للتهويل من مثل هذه الاتفاقات التي تحدث بين الكتّاب والشعراء من قريب

أو بعيد، عن قصد، أو عن انسياب عفويّ؛ لأنّ المعاني التي تحملها الألفاظ المتّفقة، ليست متّفقةً إلاّ في ظاهر الأمر؛ وإلاّ فإنّ اللفظ الواحد، كما سلفت الإشارة، يتّخذ له سيرةً من الدلالة خالصةً له بالقياس إلى كلّ مبدع؛ فتراه يتحوّل ويتغيّر، بالنفي والإثبات، والتقديم والتأخير، والاستفهام البسيط، والاستفهام الإنكاريّ، وهلمّ جرّاً ممّا لا يُحصَى من الأطوار والأحوال التي تساور سبيل اللّفظ الواحد في تعويمه التّسنّجيّ فتجعل دلالته تتعدّد وهو واحد، وتتجدّد وهو ثابت، وتتمدّد وهو جامد.

وإنّا، وقد انتهى بنا الأمر إلى الإيماءة إلى رأي الجاحظ المشهور عن اللّفظ والمعنى الذي يقرّر فيه أن «المعاني مطروحة في الطّريق»[319] نودّ أن نلاحظ أنّ هذه المقولة تنطوي على عكس ما يذهب إليه أصحاب فكرة «السرقات الشعريّة»؛ فإذا كانت المعاني مطروحةً في الطريق، وهي في متناول جميع النّاس، فما أولى أن لا يحاكي شاعرٌ شاعراً آخرَ، أو يقلّدَه، بلهَ أن يسرق منه. فالشعراء شركاءُ في المعاني، كما هم شركاء في الألفاظ، ومن المبالغة التّسرّع في القضاء بسرقة الشاعر الثاني من الأوّل لمجرّد التشابه بينهما في تناول فكرة بعينها.

إنّ قضيّة السرقات الشعريّة مسألة مرتبطة، في حقيقتها، بالموروث الثقافيّ، وبما، ربما، يطلق علماء النّفس «اللاّوعي»، وبتوارد الخواطر، أو بوقوع الحافر على الحافر، حسب تعبير المتنبي، قبل أيّ شيء. فهي، إذن، قضيّة بسيطة ومعقّدة في الوقت ذاته. فأمّا بساطتها فتأتي إليها من كونها

319- الجاحظ، الحيوان، 3، 131.

مسألةٌ تُشاكهُ تنسُّمَ الهواء، والتفتّح على أشعّة النور؛ فهل الهواء الذي كان مبدعون قبلنا شمّوه، يحرم علينا نحن أن نشمّه من بعدهم؟ فإن شمِمْناهُ زعم الزاعمون أنا مقلّدون أو مسترقون لذلك الهواء؟ إنّ الثقافة الموروثة مِلْك مشاعٌ بين الناس كافّة، فإن اغترف منها مغترف فلا ينبغي ذلك، بأيّ وجه، أنّه هو من السارقين الساطين؛ ولكنّه يعني فقط أنّه هو أفاد من ثقافة الأسلاف وبعض جهودهم. وعلينا، حينئذ، أن نتأمّل قول المتأخّر، ونحلّل قوّة الخيال فيه، أو ضعفه ونضوبه. فالأوّل إذا طرق فكرةً ولم يكن فيها مبدعاً على النحو الذي يُرْعش العاطفة، ويوقظ الشعور، ويثير المتعة، ويهزّ الوجدان، فلا يشفع له تقدّمُه أو سبْقه في شيء أنّه شاعر مبتكر؛ طالما كانت الأفكار في أصلها مطروحةً في الطريق، أو مِلْكاً مشاعاً بين عامّة الكتّاب والشعراء. من أجل ذلك فإنّه قد يكون انتزع تلك الفكرة بمعناها فقط، أو بمعناها ونسْجها اللفظيّ معاً: إمّا من بعض من سبقوه، وإمّا من بعض مَن عاصروه. فالمسألة، كما نرى، نسبيّة جدّاً. وأمّا التعقيد فيأتي إليها من عُسر البرهنة الصّارمة القاطعة عليها، وغياب إقرار الشاعر المتّهَم بالسرقة؛ إذ لعلّه، كما يقرر الجاحظ، أن يجحد أنّه سمع بذلك المعنى قطّ.[320] بل إنّ الجاحظ يُقرّ بمبدأ التناصّ، عن هذه المسألة، حين يقرّر، كما سنرى، أنّ هناك من المعاني ما يجوز للشعراء أن تتنازَعه جميعاً.[321]

إنّ هذه المسألة انتهت في التراث النقديّ العربيّ دون حسْم؛ إذ «لا يُعلم في الأرض شاعر تقدّمَ في تشبيه مصيب تامّ، وفي معنىً عجيب غريب،

320- ينظر الجاحظ، الحيوان، 3. 311.
321- م. س.

او في معنى شريف كريم (...)، إلاّ وكلّ من جاء من الشعراء، من بعده أو معه، إن هو لم يعدُ على لفظه فيسرق بعضه أو يدّعيه بأسره، فإنه لا يدَعُ أن يستعينَ بالمعنى، ويجعلَ نفسَه شريكاً فيه؛ كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم، وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحدٌ منهم أحقَّ بذلك المعنى من صاحبه».[322]

فلو أبنا، مثلاً، تارة أخرى، إلى الأبيات الثلاثة التي اتخذناها موضوعاً لبعض هذه الدراسة التحليليّة لحقّ لنا أن نتساءلَ: ما الدليل الساطعُ على أنّ أبا الطيّب استرق من أبي الشيص، وأنّ أبا الشيص استرق من أبي نواس؟ وما أدرانا أن لا يكون أبو الطيب قد اطلع على بيت أبي الشيص، أصلاً؟ وما برهان الزاعمين على أنّ محمد بن عبد الله بن رزين أبا الشيص الخزاعي لم يزد على أن أعاد التركيب الشعريّ لبيتَ أبي نواس؟ ثم ما الدليل على أنّ أبا نواس نفسه لم يكن قد أخذ ذلك من فكرة شاعرٍ أو عاشق سبقه أو عاصره، ولم نطّلع نحن عليه؟ وهل مجرّد ورود بعض الألفاظ مكرّراً في أبيات ما، كافٍ للقضاء بسرقة هذا من ذاك، أو ذاك من هذا، أو ذَيْنِك من هذين، أو هؤلاء من أولئك؟

وعلى أننا نلفي عليّ بن عبد العزيز الجرجاني يلحن لهذه المسألة المغلوطة، كما كان لحن لها أبو عثمان الجاحظ، فيقرّر من حولها آراءً تتسم بدقّة الملاحظة؛ ذلك بأنّه ذهب إلى أنّ النقّاد كانوا يتحاملون كثيراً في أحكامهم لمجرّد اتفاق شاعر وشاعر آخر في اصطناع لفظ، كما هو الشأن بالقياس إلى بيت أبي نواس:

322- م. س.

إليك، أبا العباس، مِن بين مَن مشى   عليها امتطَينا الْحَضْرَمِيَّ الْمُلَسَّنَا

فقد زعموا أنّه أخذه من قول كثيّر عزّة:

لهم أُزُرٌ حُمْرُ الحواشِي يَطَوْنَهـا[323]   بأقدامهم في الحضرَمِيِّ

الْمُلَسَّنِ فلقد علّق الجرجاني، بذكاء، على ادّعاء بعض المتسرّعين بالقضاء بأخذ أبي نواس من كُثَيِّر فذهب إلى أنّ «الحضرميّ الْمُلَسَّن أشهرُ عند العرب من أن يُفتقَر[324] فيه إلى قول كثيّر، أو غيره. وإنما هو صنف من نعالهم كان مستحسناً عندهم[325] فما في ذِكر أبي نواس له من السرقة المعروفة شيءٌ».[326]

وكان الجاحظ أطلق على هذه المسألة التي يشترك فيها الشعراء، سابقهم مع لاحقهم، «التنازع».[327]

إنّا لم نرَ أضلّ سبيلاً من هذا المسعى الذي لا يرعوي أن يصف مبدعاً كبيراً بالتقليد، بل بالسرقة والسّطو، لمجرّد اتفاق وقع بينه وبين سابق عليه في لفظ من الألفاظ الحضاريّة كاتفاق أبي نواس مع كثير من الشعراء في ذكْر النعال الملسّنة التي كانت معروفة لدى العرب منذ العهود الموغلة في القدم. وذكْر «الملسّنة» إنما هو من باب وصْف النعل بالجمال والجودة بحيث يفرط

323- يقال: وَطِئَهُ وطأً، بمعنى وطئه. لسان، وطي.
324- وقع خطأ مطبعيّ في أصل الكتاب فلت المحقّقين انتبه إليه فكتب هذا اللفظ «يفتقر» لصحّته، لأنه خطأ واضح. ينظر ع. ع. الجرجاني، م. م. س.، ص.209.
325 - في لسان العرب لابن منظور (لسن) تفصيل لصفة هذه النعل العربيّة الملسّنة.
326 - الجرجاني، م. م.س.
327- الجاحظ، م. م. س.

صدرها، وتدقّ من أعلاها[328] حتّى يصبح طرَف مقدّمها كطرف اللّسان. فأين موطن السرقة؟ وما هذا التحامل الباطل الذي غايته تجريد شعراء من حقّ الاستعمال اللغويّ المُباح لفكرة منتزعة من صميم التقاليد الجارية في الحياة اليوميّة؟

وإذن، فإنّ علي بن عبد العزيز الجرجاني نفسه يرفض فكرة السّرقات بهذا الوجه من المبالغة والتحامل؛ ولكنّه لم يهتدِ صراحةً إلى فكرة التناصّ، مثله مثل الجاحظ الذي كان سبقه إلى تقرير نظريّة التناصّ دون إيجاد مصطلحٍ لهذا المفهوم، وذلك في معرض حديثه عن بيتين لعنترة بن شداد.[329]

والآن، وقد انتهينا إلى هذا المستوى من المعالجة، فلنحاولْ أن نبحث في أمر هذا التناصّ. وإذِ انتهينا إليه، فهل يجوز لنا أن نقرّر بأنّ النقّاد العرب الأقدمين ظلّوا يخوضون في أمره، ولكن باستعمال مصطلحات أخرى؟...

ومن عجَبٍ أنّ ابن وكيع في كتابه «المنصف»، في معرض حديثه المتحامل على المتنبي، فيما يذكر ابن رشيق، ذهب مذهباً مغالياً في معنى السرقة الأدبيّة إلى الحدّ الذي كان يرى معه أنّه لا يصحّ لأيّ شاعرٍ شعرٌ «إلاّ الصدر الأوّل إن سلّم لهم ذلك!»[330] ويشبه هذا الكلام ما قاله الروائيّ الفرنسيّ جان جيرودو حين زعم أنّ «السرقة أساس كلّ الآداب». ولنلاحظْ استعمال لفظ «كلّ» الذي يعمّم الحكم فلا يحتاط ولا يستثني؛ بحيث، بناء على هذه المقولة، إنّ كلّ أديبٍ لا يأتي شيئاً غيرَ المُصَادَاةِ مع سَوائه من

328- ابن منظور، م. م. س.
329- ينظر الجاحظ، م. م. س.، 3. 311-312.
330- ابن رشيق، م. م. س.، 2. 281.

الأدباء الآخرين، واجترار بعض معانيهم، وترداد طائفة من نسوجهم اللغويّة، سواء عليه أعاشوا قبل زمانه فقرأهم، أم كانوا ممن يعيشون في عصره فتأثّر بهم، على نحو أو على آخر...

وإذا كان صبري حافظ ركّز دراسته، لدى التطلّع إلى حبّ معرفة ما أنجز العرب عن هذا الموضوع، على إمكان التماس فكرة «التناصّ في مفاهيم البديع العربيّ»:[331] كالاقتباس، والمعارَضة، والتضمين، دون الحفول بمسألة «السّرقات»، فلعلّ الذي أن يكون قد عزف به عن ذلك أنّ كثيراً من هذه العناصر البديعيّة يتولّج في إطار السّرقة الأدبيّة بالمفهوم الضيّق للمصطلح؛ إذ الذي يقتبس من القرءان العظيم لا يعني سلوكُه إلاّ سرقةً في مفهوم النقّاد العرب، غير البلاغيّين. ولا يقال إلاّ نحو ذلك في المعارَضة والتضمين والإشارة والتلميح وسِوالِها ممّا تزدخر به كتب البلاغة العربيّة. من أجل ذلك ارتأينا أن نعقد، هنا، حديثاً لبحث الصلة التي قد تكون بين التناصّ من وجهة، والسرقات الشعريّة من وجهة أخراةٍ.

وأيّاً ما يكن الشأن، فإنّ قدماء النقّاد العرب كانوا يعسّفون تعسّفاً شديداً في التعامل مع كلّ شاعر اعتقدوا أنّه أخذَ معنىً أو لفظاً من شاعر آخر، فكانوا يَعُدّون ذلك سرقةً كثيراً ما كانوا يَدينونها. كما كانوا كثيراً ما يستحسنونها أيضاً إذا بدا لهم أنّ المظنون بالسّرقة أبدع في معالجة الفكرة «المسروقة»، فتفوّق على أبي عُذْرِها. فقد قرّر في ذلك ابن رشيق أنّ

331- صبري حافظ، م. م. س.، 26-30.

«المخترع[332] معروف له فضلُه، متروكٌ له من درجته. غير أنّ المتّبع[333] إذا تناول معنى فأجاده، بأن يختصره إن كان طويلاً، أو يبسطه إن كان كزّاً، أو يبيّنه إن كان غامضاً، أو يختار له حُسْنَ الكلامِ إن كان سفسافاً، أو رشيق الوزن إن كان جافيا: فهو أولى به من مبتدِعه،[334] وكذلك إن قلبه أو صرفه عن وجه إلى وجه آخر. فأمّا إن ساوى المبتدئ فله فضيلةُ حُسنِ الاقتداء...».[335]

ولقد أطلقوا على هذا الضرب من النسج الشعريّ الفاقد للأصالة في الأسلَبة أو التصوير أو التفكير، بقصد أو بدون قصد، «سرقةً» ولم يطلقوا عليه «اختلاساً»؛[336] لأنّ السرقة في تدقيق الوضع اللغويّ هي الأخذُ باستتار وتخفٍّ، في حين أنّ الأخذ من ظاهرٍ يطلقون عليه الاختلاس، والاستلاب،

332- في إطار توسعة هذه النظريّة وبلورة تأسيسها نقترح أن يطلق على الأدب المأخوذ منه، «التناصّ»، وعلى الأدب الآخذ منه، بقصد أو بدون قصد، «المُتَناصّ» معه. والمسألة برمّتها أي ما يتمخّض للتناص والمتناصّ معا يطلق عليها، كما نأتي ذلك مثلا في النقد المعاصر، «التناصّ». فإذا ارتقينا إلى البحث في الماهيّة، والمفهوم والعلاقات، أي في صميم النظريّة فتلك هي: «التناصيّة» (Intertextualité).

333- هو ما اقترحنا أن نطلق عليه «المُتَناصّ».

334- نلاحظ أنّ ابن رشيق يطلق على «التناصّ» مصطلح «المخترع» طوراً، و«المبتدع» طوراً، و«المبتدئ» طوراً آخر.

335- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 2. 290-291.

336- السرقة، في النقد العربيّ القديم، مصطلح عامّ يشمل كلّ أنواع التناصّ الفرعيّة مثل الاصطراف، والمُرافَدة، والاهتدام، والإغارة، والغصب، والانتحال، والاختلاس الذي يمثّلون له بقول أبي نواس:

مَلكٌ تصوّرَ في القلوب مثالُهُ ... فكأنّه لم يخلُ منه مكانُ

فقد زعموا أنه أخذه من قول كُثيّر:

أريد لأنسى ذكرها فكأنّما ... تمثّلُ لي ليلى بكلّ مكانِ

(ينظر م. س.، ص.287-288). وينظر أيضا علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص.183.

والانتهاب.[337] وكان مصطلح السرقة الأدبيّة شائعاً بين المثقفين واللغويّين العرب القدماء إلى درجة أنّه ذُكر في معاجمهم فقيل: «ويقال لسارق الشعر: سُرَاقة».[338]

ولعلّ أكبر عيب في نظريّة السرقات الأدبيّة العربيّة، أو نظريّة التناصّ بتعبير معاصر، أنّهم كانوا لا يزالون يُرْهقون أنفسهم باللّهاث وراء أبيات يستقصون أفكارها وألفاظها، فيلتمسون الشبه الموجود بينها ليدينوا الآخذ، ولو جاءه ذلك من باب توارُد الخواطر[339]... في حين أنّ نظريّة التناصّ، بالمفهوم المعاصر، لا تُعْنت نفسها في التماس ذلك ولا تحفل به، بل إنّها تقنع بالافتراض أنّ كلّ كاتب هو صدىً لكتّاب آخرين ولا حرج ولا إثم عليه، وكفى!...

والحقّ أنّ النقّاد العرب الأقدمين المتألّقين، هم أيضاً، اهتدَوْا السبيلَ إلى رُوح فكرة التناصّ فرفضوا الإقرار بالسرقة إلاّ في حال ثبوت الاستلاب الفَلَنيّ؛ ولذلك نجد عليَّ بنَ عبد العزيز الجرجاني يقرّر مخاطباً شخصيّة نقديّة افتراضيّة فيقول: «ولستَ تُعَدُّ من جهابذة الكلام، ونقّاد الشعر، حتّى تميِّزَ بين أصنافه وأقسامه، وتُحيطَ علماً برتبه ومنازله، فتفصلَ بين السَّرَقِ والغصب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادّعاء السَّرَقِ فيه، والمبتذل الذي ليس أحدٌ أولى به، وبين المختصّ الذي حازه المبتدئ فملَكه، وأحياه السابق فاقتطعه، فصار المعتدي مختلساً سارقاً، والمشارك له محتذياً تابعاً، وتعرف اللفظ الذي يقال فيه: أخِذ ونُقل، والكلمة التي يصحّ أن يقال فيها: هي لفلان دون فلان».[340]

337- ينظر ابن عرفة، في ابن منظور، لسان العرب، سرق.
338- م. س.
339- كما رأينا في ادّعاتهم أخذ أبي نواس من كثير بيته (الإحالة السابقة).
340- علي بن عبد العزيز الجرجاني، م. س.

فالجرجاني يطلق على توارُد الخواطر، أو التأثر غير المعلن، ولا البادي: «المشترَك». فهناك معانٍ عامّة يشترك فيها كافّة الكتّاب، كما أنّ كثيراً من الألفاظ هي مخزونة في بطون المعاجم، أو واردة في النصوص الأدبيّة، وكلٌّ له الحقّ في اصطناعها لدى الكتابة؛ فلا أحدَ أحقُّ بها من سَوائه. ولقد ذكر الجرجاني نماذجَ مما هو عامٌ مشترك بين الأدباء، ومن ادّعى أنّ بعضهم أولى ببعضهم الآخر من ذلك، كان جاهلاً غافلاً.[341]

والحقّ أن نظريّة السرقات لم تقم على أسس علميّة صارمة بحيث إنّ كلّ من أراد أن يسيء إلى شاعر الْتمسَ بعض أفكاره في أشعار غيره، ولو لم يستطع إثبات ذلك بالبرهان الدّامغ. وكثيراً ما يقوم هذا التأسيس على مغالطات لا تُقنع عقلاً، ولا تُرضي قلباً. ثمّ إنّه إذا كان من السهل النظر في أشعار الشعراء كلّهم، إلى نهاية القرن الرابع للهجرة؛ فلأنّ عدد هؤلاء الشعراء كان محدوداً معدوداً، فما القول الآن حيث يُعَدّون بالآلاف فالتحدي من العسير على الناقد أن يعرض أشعارهم كلّها، ويعلق الأفكار التي جاءت فيها ليضبط اللاّحق بالسابق، والأوّل بالآخر. من أجل ذلك جاءت نظريّة التناصّ التي وردت ضمناً في كثير من تأسيسات النقّاد الأقدمين، والتي أسّسها الحداثيون الفرنسيون إنقاذاً للمبدعين والنقاد جميعاً من هذا المأزق...

وكان أشياع مذهب الرّفض يطلقون على هذا المفهوم السيمائيّ، باللّغة الحديثة مصطلح «السرقة الأدبيّة» -باللغة القديمة. في حين كان الذين يرفضونه يطلقون على تلاقي الأفكار أو تشابهها أو تماثلها مصطلح «توارد الخواطر»، أو «التوارد» دون إضافة، كما يعبّر عن ذلك علي بن عبد العزيز

341- ينظر م. س.، ص.186.

الجرجاني،[342] أو «وقوع الحافر على الحافر»، كما يعبّر ابو الطّيّب المتنبي[343]، أو «عقول الرجال توافتْ على ألسنتها»، كما يعبّر الأصمعيّ وقد سُئل «عن الشاعرين يتفقان في المعنى الواحد ولم يسمع أحدُهما قول صاحبه».[344]

والحقّ أنّ هناك كتّاباً عرباً آخرين، ممن لم نذكر أسماءَهم في هذا الفصل، عرضوا للمفهوم التناصّ تحت مصطلح «السرقات»، أو «السرقة»، وغضَضنا عنهم الطّرْف لاعتقادنا أنّ فيمَن ذكرْنا، هنا، قد يكونون أهلاً لتمثيلهم في التراث النقديّ العربيّ.

ولذلك نفترض أنّ أيّ باحث في التراث العربيّ الضخم يمكن أن يعثر على آثار من ذلك، هنا وهنالك.

وحتّى هؤلاء الكتّاب الذين ذكرناهم، هنا، تناولوا هذه المسألة بدرجات متفاوتة من العناية والتفصيل. فلعلّ علي بن عبد العزيز الجرجاني أن يكون أكثرَهم تعرّضاً لها، وقد يأتي بعده في العناية لها ابن طَباطَبا، ثمّ عبد الرحمن بن خلدون... وذلك على الرغم من أنّ ابن رشيق عالجها، هو أيضاً، بعناية وتفصيل على مدى قريبٍ من خمسَ عشرةَ صفحةً في كتابه «العمدة»، غير أنّ جهده كأنّه اجتزأ بالنقل والبلورة، لا بالتأسيس والتنظير، ليس إلاّ...

342- الجرجاني، م.م.س. ص.52. وانظر أيضاً الراغب الأصفهاني، محاضرات الأدباء، ومحاورات الشعراء والبلغاء 1. 86 وما بعدها. دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ت).

343- عبارة أبي الطيب حسب ابن رشيق هي: «وقوع الحافرُ على موضع الحافر». ابن رشيق، م. م. س.، 2. 289. هذا، وقد فات الصديق الأستاذ الدكتور عبد الله الغذامي أن يوثّق مقولة المتنبي على الرغم من أنه أدرج نصها بحرفيتها سلباً لسهو وقع له في العثور على مصدرها. ينظر الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص.143 (ذيل).

344- ابن عبد ربّه، العقد الفريد، 5. 340. وقد نُسبت هذه الكلمة، بصياغة مختلفة، إلى أبي عمرو بن العلاء، وقد سئل السّؤال نفسه، فأجاب: «تلك عقول رجالٍ توافَتْ على ألسنتها». ابن رشيق، م. م. س.، 2. 289.

ولقد تحدّث عن التناصّ بمعناه الحداثيّ، أو بمعنىً قريبٍ منه على كلّ حال، كما سنرى في بعض هذه الدراسة، رعيلٌ من كِبار كتّاب العربيّة الأقدمين، ونقّادها المتألّقين، أمثال أبي عثمان الجاحظ المتوفّى سنة 255 للهجرة،[345] وأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة المتوفّى سنة 276 للهجرة،[346] وأبي الحسن محمد ابن طباطبا العلويّ المتوفّى سنة 322 للهجرة،[347] وأبي عبد الله محمد المرزباني المتوفّى سنة 384 للهجرة،[348] وعلي بن عبد العزيز الجرجاني المتوفّى سنة 392 للهجرة،[349] وأبي الحسن ابن رشيق الْمَسِليّ القيروانيّ المتوفّى سنة 456 للهجرة،[350] وأبي الحسن حازم القرطاجنّي المتوفّى سنة 684 للهجرة،[351] وعبد الرحمن بن خلدون المتوفى سنة 808 للهجرة.[352]

ونحن خائضون، في هذا الفصل، بحثَ هذه المسألةِ فيما وقع لنا من بعض مصادر التراث النقديّ العربيّ؛ وسنتوقّف لدى ستّة من هؤلاء الناقدين ممن عالجوا هذه المسألة لنناقش أفكارهم، ونتدارس آراءهم.

ثالثاً- مفهوم التناص عند أبي عثمان الجاحظ:

لقد كنّا صدّرنا هذا الفصل بنصّ لأبي عثمان الجاحظ يتحدّث فيه عن صميم مفهوم التناصّ حيث يقول: «لا يُعلم في الأرض شاعر تقدّمَ في تشبيه

345- في مواطن مختلفة من كتبه ورسائله.
346- ينظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مقدمة.
347- ينظر ابن طباطبا، عيار الشعر، ص.114، 126-127.
348- ينظر المرزباني، الموشح، ص.434، 508-509.
349- ينظر علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مواطن كثيرة من الكتاب.
350- ينظر ابن رشيق، العمدة في الشعر وآدابه ونقده، 2. 282-294.
351- ينظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص.27، 39.
352- ينظر عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة، ص.1102 وما بعدها.

مصيب تامّ، وفي معنىً عجيب غريب، أو في معنى شريف كريم (...)، إلاّ وكلّ من جاء من الشعراء، من بعده أو معه، إن هو لم يعدُ على لفظه فيسرق بعضه أو يدّعيه بأسره، فإنّه لا يدَعُ أن يستعينَ بالمعنى، ويجعلَ نفسَه شريكاً فيه؛ كالمعنى الذي تتنازعُه الشعراء فتختلف ألفاظهم، وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحدٌ منهم أحقَّ بذلك المعنى من صاحبه».[393]

فالجاحظ يعزو الأصلَ في السرقات الشعريّة إلى إعجاب المتأخرين بالمتقدّمين، فيقع استحواذ الأواخر على أفكار الأوائل. فكأنّ الشيخ كان يرفض فكرة السرقات حين يصطنع مصطلح «التنازُع» [394] بين الشعراء من حول فكرة واحدة.

وإذن، فلا دليل لأحد على أحدٍ آخر، يُثبِتُ أخذَه منه، في هذه الإشكاليّة المتناهية الدقّة واللّطف.

ولقد عالج أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ هذه المسألة بغير تفصيل، ولكنّه ترك بصماته بارزة وواضحة عليها، بحكم أنّه لم يكد يذَر وجهاً من وجوه العلم إلاّ عالجه. ولذلك عثرنا له، بالإضافة إلى هذا النصّ، على بعض الإشارات الأخرى المتمحّضة لمسألة «السرقات»، كما يبدو ذلك من إشارة له وردت في «رسالة التربيع والتدوير» وهو يخاطب أحمد بن عبد الوهّاب على سبيل السخريّة منه، والاستهزاء به، عن معنىً من المعاني كان الشيخ يتحدّث عنه، فيقول: «(...) فإنّ ذلك معنىً مسروقٌ منّي في وصفك،

393– م. س.

394– وذلك حين يقول: «كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم...».

ومأخوذٌ من كتبي في مدحك».[355] فهذه الإشارة تدلّ على أنّ الشيخ كان يدور في بعض كتاباته هذا المصطلح الذي كانت الكتّابُ تلهج بذكره، وتذهب فيه المذاهب المسرفة نفياً وإثباتاً. كما أنّ الجاحظ ربما تعرض لهذه المسألة حين تناول مواضيعَ معيّنةً مثل موضوع العصا؛ وكيف وردت فيها أبيات من الشعر متفرّقة كثيرة. فإنّ الجاحظ يذكر بيتاً ليزيد بن مفرّغ:

العبد يُقرع بالعصا   والحُرّ تكفيه الملامَة

ثمّ يعلّق على موضوع هذا البيت فيقول: «قالوا: أخذه من الصّلتان الفهميّ حيث قال:

العبد يُقرع بالعصا   والحرّ تكفيه الإشارة!».[356]

ثمّ يورد أبياتاً أخَرَ تجري في هذا الباب مأخوذاً بعضُها عن بعض، وجارياً بعضُها في سياق بعضها الآخر... والأخذ من الآخرين داخل لغة واحدة خصوصاً حتّى يخرج الأدب المقارن هو التناصّ بعينه.

غير أنّ ذلك لم يمنع الجاحظ من أن يحاول هذه المسألة بإنكار ثبوتها للعرب؛ فكان هذا الإنكار بمثابة إثارةٍ للمسألة من وجهة معكوسة. فكما أنّ التناصّ، في معناه الحديث، يقوم على التماثل في الأفكار والألفاظ، فإنه يقوم أيضاً على المخالفة والمناقضة. ومن هذه الوجهة عندنا رأي الجاحظ الذي يرى فيه أنّ العرب يقع لهم الكلام إلهاماً، وتَرِد عليهم الألفاظ دَفْقاً وأرْسالاً وهو الذي سنثبت نصّه بعد حين ضرباً من الخوض في المسألة التناصيّة من خلالها.

355- الجاحظ، رسالة التربيع والتدوير، في رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، 3، 98. نشر الخانجي، القاهرة، 1979.
356 - الجاحظ، البيان والتبيين، 3.32-33. شرح السندوبي، القاهرة، 1947.

والجاحظ يُثبت التناصّ للأمم الأجنبيّة، أو الأعجميّة، مثل الفُرس والهند والروم؛ غير أنّه يرفض، في الوقت ذاته، وجود التناصّ في كلام العرب الفصحاء، وخطبائهم البلغاء. فهو، كما نرى، يثبت التأثّر والمحاكاة والمثاقفة للأمم الأعجميّة، ويرفض ذلك كلّه للعرب رفضاً، ظنّاً منه أنّه مَذمّة في كلامهم، ومَنقصةٌ في بلاغتهم. والذي يعالج هذه المسألة في حالَيْ إقرارِها وإنكارها لجدير بأن يُعَدَّ في طبقة الذين خاضوا في معنى التناصّ... ذلك بأنّ الجاحظ كان يعتقد أنّ العربيّ منزّه عن أن يأتيه كلامٌ من خارج نفسه، أو ينثال عليه خطابٌ من غير قريحته، أو يتأتّى له قولٌ من غير مُخيلته؛ فليس لأحدٍ عليه سلطان، كما أنّ ليس لأحد عليه تأثيرٌ بالأفكار والألفاظ. فأمّا الأفكار أو «المعاني»، كما كان يطلق عليها الشيخ، فلأنّها، في منظوره، مطروحةٌ في الطريقِ في بعض ما يذهب إليه.[357] وأمّا الألفاظ والمعاني معاً فشأنُهما أنّهما تنثالان على العربيّ -حين يخطب أو يجادل أو يحاور أو يناظر- انثيالاً، وتنهالان عليه انهيالاً، في مذهب له آخر.

لقد كان الجاحظ بصدد الدفاع عن مكارم العرب ومآثرها، فأثبت لهم البلاغة السحريّة حين يَصرِفون أوهامهم إلى الكلام في المآقط، ويحمِلون قرائحهم على المقال، فإنّ «كلّ شيء للعرب فإنّما هو بديهة وارتجال، وكأنّه إلهام. وليست هناك مُعاناة ولا مُكابدة، ولا إجالة فكرةٍ ولا استعانة. وإنّما هو أن يصرف وهمَه إلى الكلام، وإلى رَجزِ يوم الخصام، أو حين أن يمتَحَ على رأس بئر، أو يحدُوَ ببعير (...). فما هو إلاّ أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب،

357- ينظر الجاحظ، الحيوان، 3، 131.

وإلى العَمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالاً، وتنثالَ عليه الألفاظ انثيالاً. ثمّ لا يقيّده على نفسه، ولا يدرّسه أحداً من ولده. وكانوا أمّيين لا يكتبون، ومطبوعين لا يتكلّفون. (...) وليس هم كمَن حفِظ علْمَ غيره، واحتذى على كلام مَن كان قبله. فلم يحفَظوا إلاّ ما علِق بقلوبهم، والتحم بصدورهم، واتصل بعقلهم، من غير تكلّف ولا قصد، ولا تحَفّظ ولا طلب...».[358]

فالشيخ، هنا، في هذا النصّ يرفض فكرة التناصّ، أو توارد الخواطر، أو اتفاق الأفكار، للعرب؛ بل كان يرى أنّ التناصّ إنما كان موقوفاً على الأمم الأخرى مثل الهند التي كانت تعوّل على التأليف الجماعي، واليونان التي كانت تشتغل بالفلسفة والمنطق. في حين أنّ الفُرس كان فيهم خطباء «إلاّ أنّ كلّ كلامٍ للفُرس، وكلّ معنىً للعجم، فإنما هو عن طول فكرة، وعن اجتهاد وخلوة، وعن مشاورة ومعاونة، وعن طول التفكر، ودراسة الكتب، وحكاية الثاني علم الأوّل، وزيادة الثالث في علم الثاني؛ حتى اجتمعت ثمار تلك الفكر عند آخرهم».[359]

فالشيخ يُثبت فكرة التناصّ للفُرس فيرى أنّ الثاني كان يأخذ منهم عن الأوّل ويتأثر به، ويحاكيه؛ كما كان الثالث يأخذ منهم عن الثاني ويُجاريه. وكانت تلك السيرةُ تنمّي العلم والمعرفة لدى الأمّة الفارسيّة فتُحْدث المثاقفة –كما يعبّر أبو حيّان التوحيدي– الفكريّة؛ في حين أنّ العربيّ كان أميّاً لا

358- الجاحظ، البيان والتبيين، 3. 25، تحقيق حسن السندوبي، القاهرة، 1947.
359- م. س.، 3. 24- 25.

يكتب، ومبدعاً لا يقلّد، وكأنه مُلهَم؛ لأنه لا يخضع لقانون التأثّر والتأثير في نسْج الكلام.

غير أننا نعتقد أنّ الجاحظ وقع آخرَ الأمر فيما فرّ منه أوّلَهُ؛ أرأيت أنه بعد إلغائه وجودَ التناصّ للأمم الأخرى، لكنه يُقرّ من حيث لا يشعر بتناصّيّة كلام الأدباء العرب مع سَوائهم ممّن سبقوهم خصوصاً؛ وذلك حين كان يرى أنّهم «لم يحفظوا إلاّ ما علِق بقلوبهم، والتحم بصدورهم، واتّصل بعقولهم، من غير تكلّف ولا قصد، ولا تحفّظ ولا طلب». وإنّ الذي يتكلّم، أو يكتب، ممّا علِق بقلبه من كلام الآخرين، والتحم بصدره من أقوال المعاصرين أو السابقين، من غير أن يقصد إلى ذلك قصداً، ولا أن يتكلّف النقل تكلّفاً بالحفظ والمحاكاة، لَهُو المُتَناصُّ بامتياز. أي أنه يتناصّ في نسج ألفاظه، وتزوير أفكاره مع الذين عاصروه أو سبقوه (فهو يستبدل نصوصاً بنصّ على حدّ تعبير جوليا كريستيفا...)[360] ولو لم يكن يقصد إلى ذلك أصلاً...

وإذن، فالجاحظ بعد أن يُثبت التناصَّ للأمم القديمة وينفيَه عن العرب القدماء، يعود فيثبته للعرب، ربما من حيث لم يكن يشعر. ذلك بأنّ السّرقات، في مفهومها العامّ، هي ما عَرَف الناس أنّ أديباً أخذ من أديب آخرَ في نسج لفظ، أو في طرح فكْر، بالاتّفاق والمحاكاة، أو بالاختلاف والمعارضة. فالسرقة مكشوفة معروفة، على ما فيها من مبالغة وتضييق على المبدعين؛ في حين أنّ ما يتحدّث عنه أبو عثمان أنّ العرب كانوا يتحدّثون، حين كانوا يصرفون أوهامهم إلى الكلام، عن فيض القريحة، وعن عطاء

360 – Cf. Julia Kristeva, Recherches pour une sémanalyse, p. 52.

المخيلة، وعن سخاء الموهبة، لكنْ لما كان «علِق بقلوبهم، والتحم بصدورهم [من النسج اللفظي]، واتّصل بعقولهم [من الطَّرح الفكريّ]، من غير تكلّف ولا قصد...». إنّ التناصّ في مفهومه الحداثيّ ينهض على عدم التكلّف، وعلى عدم الاتّحاد إلى القصد الذي يُعدّ سرقةً مكشوفة، أو ما يسمّى في اللّغة الفرنسيّة «Plagiat»، وفي الإنجليزيّة «Plagiarism»؛ وذلك كالاستيلاء على فصل كامل، أو قصيدة برمّتها، أو قصّة بحذافيرها، أو رواية بِجَذَامِيرها، لأديب آخر: بادّعاء أنّها من ابتكار المستولي عليها، من حيث لم يكن ذلك، في الحقيقة، إلاّ اختلاساً واستلاباً.

رابعاً - ابن طباطبا العلويّ يؤسّس لنظرية التناص:

وأمّا ابن طباطبا العلويّ، فإنّا نحسبه عالج هذه المسألة من كلّ أطرافها، وذهب فيها إلى أبعد غاياتها الممكنة؛ فقدّم مشروعاً نظريّاً متكاملاً لنظريّة التناصّ. وكان هذا المنظّر من الوعي المعرفي ما يمكن أن يحمل الباحث على جعْلِه على رأس الذين تناولوا هذه المسألة. وتنهض نظريّة السّرقات، أو التناصّ، لديه على التأسيسات الآتية:

1. لا ينبغي للأديب –وكان الوهم لدى النقاد الأقدمين ينصرف إلى الشعراء قبل الكتّاب، إلاّ لدى ابن طباطبا فإنّه وسّعه إلى الكتابة إطلاقاً– أن يُغير إغارة مكشوفة على معاني الشعراء فيودعها أشعاره، لأنّ ذلك مَعْجَزة للقريحة، ومَفْسَدة للإبداع. ولا يأتي ذلك من الأدباء إلاّ المحرومون القاصرون.[361]

361- أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص.14. تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، نشر الخانجي، القاهرة، 1985 (تاريخ كتابة مقدمة المحقق).

2. «بل يُديم النظر في الأشعار التي قد اخترناها لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير موادَّ لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكرُه بالشعر أدّى إلى نتائجَ ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار؛ فكانت تلك النتيجةُ كسبيكة مفرَغةٍ من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، وكما قد اغترف من وادٍ قد مَدّتْهُ سيول جاريَةٌ من شِعاب مختلفة، وكطِيبٍ تركّبَ عن أخلاطٍ من الطيب كثيرةٍ فيستغرب عِيانُه، ويغمُض مُستبطَنُه»، يقول ابن طباطبا.[362]

ونلاحظ أنّ ابن طباطبا العلويّ يقدّم ثلاثة أمثلة للتناصّ، ولا يجتزئ بمثال واحد: فالأديب الذي يأخذ عن غيره دون قصد يكون عمله:

أ. «كسبيكة مفرَغةٍ من جميع الأصناف التي تُخرجها المعادن»، ولنلاحظْ أنّ جسماً واحداً، بتعبير الفيزيائيين، ينشأ عن أجسام متعدّدة. وهو ما تطلق عليه جوليا كريستيفا مصطلح «الاستبدال» (Permutation)، أي استبدال نصوص كثيرة بنصٍّ واحدٍ، مثل إخراج سبيكة واحدة من معادن مختلفة. وهذا من أعجب حداثة التراث العربيّ حقّاً!

ب. «وكما قد اغترف من وادٍ قد مَدّتْهُ سيول جاريَةٌ من شِعاب مختلفة»، فالسيول الجارية المختلفة التي تسيل من الشّعاب هي التي كوّنت في النهاية سيلاً واحداً وهو الوادي. فليس النهَرُ إلاّ ثمرة من ثمرات السيول التي أمدّته بالماء، وإلاّ لَما كان هو. فلولا النصوص السابقة المختلفة –الغائبة–، إذن، لَما كان النصّ الأدبيّ الراهن.

362- م. س.

ج. «وكطيبٍ تركّبَ عن أخلاطٍ من الطيب كثيرةٍ فيغرب عيانُه، ويغمُض مُستشفّه»، فالعِطْر الجميل الذي نستعذب استنشاقَه، ونستمتع بشَمِّه ليس إلاّ نتيجة لأخلاط من المشمومات المختلفة المتنافرة نسبياً؛ فهذا العطر إذن كان مستحيل الوجود لو لم تكن أخلاط الطّيب الأخرِ، فالعطر المشموم مدين للأخلاط التي كوّنته، وهي التي لا تمثّلها أصلاً، أو لا تمثّلها إلاّ فيه.

وإذا كانت جوليا كريستيفا، ترى أنّ التناص، كما سنرى في الفصل المقبل، هو «نصٌ مأخوذ من نصوص أخر»[363] ولا تكرّر ذلك، كما لا تقدّم أيّ مثال، فإنّ ابن طباطبا يقدّم ثلاثة أمثلةٍ لتمكّنه من موضوعه، ولقدرته على تمثّل الإشكالية المطروحة في ذهنه...[364]

3. يدعّم ابن طباطبا نظريّته بتجربة عمليّة كان نهض بها عبد الله القسريّ أحد أكبر خطباء الدولة الأمويّة، مع ابنه خالد الذي أمسى آية في البلاغة والفصاحة. فقد حفّظه والده ألفَ خطبة، ثمّ قال له: تناسَها، فتناساها. فلم يكن يريد خالدٌ شيئاً من الكلام إلاّ سهُل عليه. «فكان حفظُه لتلك الخطب رياضةً لفهمه، وتهذيباً لطبعه».[365]

4. يذهب ابن طباطبا، في موقف آخر، مذهباً لطيفاً في النصح للأدباء لكي يُعَمُّوا على النقّاد مصادرَ أفكارِهم، وأصول نسوجهم اللّفظيّة فيقرّر أنّ مَن سلك هذه السبيلَ يحتاج «إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناوُل

---

363 – Ibid.

364– بل يضيف مثالاً آخر، رابعاً، سنأتي عليه، ذِكْراً، بعد حين.

365– م. س.، ص. 15.

المعاني واستعارتها وتلبيسها حتّى تخفى على نقّادها، والبُصَراء بها، وينفرد بشهرته كأنّه غيرُ مسبوقٍ إليها»![366]

5. لم نجدْ أحداً ممّن قرأناهم من قدماء النّقّاد تناول التناصّ السرقة الأدبيّة من زاوية الاختلاف والمناقضة؛ وهي مسألة نبّهَ إليها الحداثيون الغربيّون، كما سنرى في الفصل الذي نعقده للتناص عند الغربيّين، في القرن العشرين؛ فلحِنَ ابن طباطبا العلويّ إلى أنّ التناصّ كما يكون في الاتفاق، فإنّه يكون في الاختلاف. ولذلك نصحَ الشيخ للشعراء بأن يُغيروا على معاني مَن سبقُوهم ولكنْ بتحويل تلك المعاني عن مواضعها التي وُضِعت فيها في أصل النسج الشعري، ولا حرجَ عليهم؛ بحيث إذا ألفى الشاعر «معنىً لطيفاً في تشبيب أو غزَل استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء، وإن وجده في وصف ناقة أو فرَس استعمله في وصف الإنسان، وإن وجده في وصف إنسان استعمله في وصف بهيمة. إنّ عكْس المعاني على اختلاف وجوهها غيرُ متعذّرٍ على مَن أحسن عكسها، واستعمالها في الأبواب التي يُحتاج إليها».[367]

ومن عجبٍ في هذا التوجيه أن يصطنع الشاعر معاني الغزل في المدح، ومعاني المدح في الهجاء، ومعاني الحيوان في الإنسان! ولعلّ من الأليق لو أنّ الشيخ ترك الباب مفتوحاً للمعاكسة والمخالفة، دون التمثيل لذلك بما مثّل به؛ وذلك على الرغم من أنّ هذه الفكرة نفسها أخذها من بعدُ علي بن عبد العزيز الجرجاني فقرّرها هو أيضاً.[368]

366- م. س.، 126.
367- م. س.
368- ينظر الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص. 204، 206.

5. وعمّم ابن طباطبا نظريّة القلب، أو المعاكسة والمناقضة، فجعلها تمتدّ إلى النثر بالقياس إلى الشعر، بعد أن كان عامّة النقّاد الذين تناولوا السرقة الأدبيّة بمفهوم الخاصّ يصرِفون أوهامهم إلى الشعر وحده. من أجل ذلك أهاب ابن طباطبا بالشعراء بأن تُغير على المعاني الواردة في كتابات الكتّاب، وليس تلك الواردة في أشعار الشعراء وحدهم؛ وذلك بأنه «إن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، وفي الخطب والرسائل والأمثال، فتناوله وجعله شعراً كان أخفى وأحسن؛ ويكون ذلك كالصائغ الذي يُذيب الذهب والفضّة المَصُوغَيْن فيُعيد صياغتهما بأحسنَ مِمّا كانا عليه(...)؛ فكذلك المعاني وأخذُها واستعمالُها في الأشعار على اختلاف فنون القول فيها».[369]

6. ويستنتج ابن طباطبا ذلك من أوضاع الكلام، فيرى أنّ الشعر لا يعدو أن يكون رسائل معقودة؛ كما أنّ الرسائل لا تعدو أن تكون شعراً محلولاً: «فالشعر رسائلُ معقودة، والرسائل شعر محلول؛ وإذا فتّشت أشعار الشعراء كلّها وجدتها متناسبةً إمّا تناسُباً قريباً أو بعيداً، وتجدها مناسبة لكلام الخطباء، وخطب البلغاء».[370]

فابن طباطبا يؤسّس، لأوّل مرّة في النقد العربي، حسب ما انتهى إليه علمنا، لنظريّة الكتابة من حيث هي؛ بحيث إنّ الكلام كلّه مأخوذٌ بعضه عن بعض، ومُفْضٍ بعضُه إلى بعض؛ بعد أن كان فطن إلى ذلك بعض قدماء الشعراء مثل عنترة بن شدّاد، وبعض كبار البلغاء من بعده...

369- م. س.، ص.126 -127.
370- م. س.، ص.127 .

. تلكم هي الأسس الكبرى التي يُقيم عليها ابن طباطبا نظريّة السّرقة الأدبيّة -التناصّ- من خلال كتابه العجيب «عيار الشعر». ولعلنا أن لا نكون مفتقرين إلى كبير عناء لكي نُثبت أنّ الشيخ كان واعياً وعْياً معرفيّاً دقيقاً بلطائف هذه المسألة لختارها من حيث:

أوّلاً. اتّفاق الأدباء (نقول «الأدباء» لأنّ ابن طباطبا كشف آخرَ الأمر عن أنّ الشعر ليس إلاّ رسائلَ معقودة، كما أنّ الرسائل -او النثر- ليست إلاّ شعراً محلولا) في الألفاظ انطلاقاً من محفوظ واحدٍ، او مِن تأثّر اللاّحِق بالسّابق.

ثانياً. اختلافهم في تناول المعاني على سبيل التعمية على القارئ بتحويل سبيل الكلام ممّا وُضع له في أصل السرقة، أو التناصّ، وهو التناصّ المُعاكس.

ثالثاً. إنّ كلّ اديب لا بدّ له من حفْظ نصوص أدبيّة كثيرة (وقد استبدل الحفظ في النظريّة القديمة بالقراءة في النظريّة الجديدة)، ثم يتناساها إذا أراد أن يكون أديباً كبيراً، ويضرب مثلا لذلك بالخطيب الكبير خالد بن عبد اللّه القسري الذي حفظ ألف خطبة ثمّ تناساها،[371] ممّا يعني أنّ كلّ ما كان يقوله خالد القسريّ لم يكن إلاّ فيضاً من محفوظه المنسيّ من آثار السابقين؛ وهو ما يطابق مذهب جان جيرودو حين يذهب إلى « أنّ السّرقة الأدبيّة هي أساس كلّ الآداب». بل إنّ ابن طباطبا لا يرى ذلك سرقةً

371- سنرى أنّ ابن خلدون يقرّر هذا الرأي أيضاً وذلك بقصد الأدباء بأن يحفظوا عشرة آلاف بيت ثمّ يتناسَوها قبل أن يعمدوا إلى قرض الشعر الذي أصبح يقرضه من لا يحفظ معلقة واحدة من هؤلاء الشاعرين المعاصرين.

مكشوفة ولا يذكر نظريّته تحت هذا المصطلح، بل كان يرى أنّ من حقّ الأديب أن يتناول ما يشاء من المعاني والأفكار، ولكن ذلك لا يتأتّى له تأتّياً سليماً إلاّ إذا أكثرَ من حفظِ النصوص الأدبيّة ثمّ تناساها، وذلك بإدامة «النظر في الأشعار التي قد اخترناها لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير موادَّ لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر أدّى إليه نتائجَ ما استفاده مما [كان] نظر فيه من تلك الأشعار».[372]

خامساً - المشترك عند الجرجاني هو التناص:

لئن تحدّث أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطَبا العلويّ عن مسألة السّرقة الأدبيّة من موقف نظريّ خالصٍ، فإنّ عليُّ بنَ عبدِ العزيز الجرجاني، الناقد غالباً، مما كان كتبه ابن طباطبا بحكم أسبقيّة الأوّل للآخِر وإن لم يُعلن ذلك جهاراً، ثمّ بحكم أنّ موضوع كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه) كان يقتضي البحث في أصول الأفكار التي جاءت في أشعار المتنبي، وهي الأفكار التي اجتهد مناوئوه من النُّقاد والخصوم أن يَحْرِموه من الأسبقيّة في إبداعها، مُدّعِين أكثرَها لسَواه ممّن سبقوه من شعراءَ: بعضُهم خامل، وبعضهم نابغ، بالإضافة إلى البحث في المسائل النظريّة لإشكاليّة تبادل التأثير بين النصوص في الشعر العربيّ القديم...

ونجد ابن رشيق يُثني ثناءً حسناً على الجرجاني فيذهب إلى أنّه خيرُ من تناول مسألة السّرقات، وأنّه كان «أصحّ مذهباً، وأكثر تحقيقاً من كثير ممن

372- م. س.، ص. 14. ولقد أعدنا طائفة مما استشهدنا به لتوكيد ترسيخ هذه المسألة ونحن بصدد الاستدلال.

نظر في هذا الشأن».[373] وهو، بالفعل، أحدُ أبرز الذين تناولوا مسألة التناصّ من خلال اشتغاله بالبحث في أصول السرقات الشعريّة وأصنافها ومظاهرها. وقد يبدو للمتسرّع في قراءة «الوساطة» أنّ الجرجاني ربما يرفض إشكاليّة التناصّ في بعض طُرُوحِه، غير أنّ ذلك محضُ وهم؛ إذ لم يزلْ يقرّر وجود فكرة التناصّ في الكتابة، وكلّ ما في الأمر أنّ المبالغة في ضمّ ما كان يعرف تحت مصطلح «السرقة» ليس سليماً في كلّ الأطوار. ومن الأولى التسليم بوجود كثير من الأفكار مما ينتمي إلى ما كان يطلق عليه «المشترَك»[374] طوراً، و«التوارُد»[375] طوراً آخر.

ولعلّ أهمّ ما انتهى إليه في تأملاته عن هذه المسألة نظريّة «المشترَك» التي ألحّ عليها كثيراً، وأسّس أسُسَها تأسيساً؛ فلقد لاحظ الجرجاني أنّ هناك كثيراً من الأمور التي لا ينفرّد فيها أحدٌ دون أحد وما ينبغي له؛ وذلك كالتشبيهات التقليديّة التي جرت عادة العرب في إطلاقها في أحوال معيّنة كثيرة لا يكادون يغيّرونها ولا يبدّلونها كتشبيه الجميل «بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار، والشجاع الماضي بالسيف والنار، والصبّ المستهام بالمخبول في حيرته...»[376]. ولقد حاول استنفاد هذه التشبيهات المشتركة فذكر منها عدداً صالحاً[377] لدفع ادّعاءات الذين كانوا يغالون في عدّ كلّ متشابه بين شاعر وشاعر آخر سرقةً...

373- ابن رشيق، م. م. س.، 2. 280.
374- الجرجاني، م. م. س.، ص. 186.
375- م. س.، ص. 92.
376- م. س.، ص. 183. وقد سبق لنا أن استشهدنا بهذا النص القصير في الإحالة الثانية عشرة لضرورة المناسبة.
377- ينظر م. س.، ص. 183-189.

ويسخر الجرجاني ممن يدّعون السرقة في كلّ شيء فيذكر لذلك أمثلة لو قيلتْ لكان أصحابها أجهل الجهلاء؛ مثل آلك «لو سمعت قائلاً يقول: إنّ فلانا الشاعر أخذ عن فلان قوله: لا مرحباً بالشيب، وحبذا الشباب! وكيف لو عاد، ويا أسفي لفراق الأحبّة! وما للذاتُ العيشَ بعدهم، وفاضت عيني صبابةً لذكرهم: لحكمتَ بجهله، ولم تشُكَّ في غفلته!»[378]

ويزيد هذه المسألة توضيحاً حين يقرّر أنّه «قد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر؛ فتشترك الجماعة في الشيء المتداوَل، وينفرد أحدهم بلفظة تُستعذَب، أو ترتيب يُستحسن، أو تأكيد يوضَع موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره؛ فيريك المشترَكَ المبتذَل في صورة المبتدَع المخترَع».[379]

ونجد الجرجانيّ يردّد ما كان أسّسه ابن طباطبا في التناصّ المقلوب، فيقرّه بالتوقّف لديه؛ فقد نصح للناقد أن يكون فطناً إذا مثلت له هذه الإشكاليّة اللّطيفة: «لا يغرّك من البيتين المتشابهين أن يكون أحدهما نسيباً، والآخر مديحاً؛ وأن يكون هذا هجاء، وذاك افتخاراً؛ فإن الشاعر الحاذقَ إذا علق المعنى المختلس عدل به عن نوعه وصنفه، وعن وزنه ونظمه، وعن رويّه وقافيته؛ فإذا مرّ بالغبيّ الغفل وجدهما أجنبيّين متباعدين، وإذا تأمّلهما الفطن الذكيّ عرف قرابة ما بينهما، والوصلة التي تجمعهما».[380] ثم يضرب الشيخ على ذلك مثلاً من الشعر العربيّ...

378- م. س.، ص. 186.
379- م. س.
380- م. س.، ص. 204.

وفي خضمّ حديث الجرجاني عن التناصّ، وليس عن السرقة التي يرفض المغالاة فيها بعدّها أمراً مشتركاً بين الشعراء، يأتي بطائفة من الأبيات التي يدّعي النقاد أنّ بعضها مأخوذ من بعض، فينفي ذلك، ويراها مما يقع لعامّة الشعراء؛ لأنّ ذلك موجود في سوق الكلام.[381]

وهنا يلامس الجرجاني نظريّة التناصّ التي ترفض الاشتغال بهذه المتشابهات من الأفكار والألفاظ، وترى ذلك أمراً جارياً يقع لجميع الكتّاب الذين يأخذون من بعضهم بعض، كما يأخذون من الثقافة العامّة فيغترفون منها. ولذلك أسّس مصطلح «المشترك» الذي يشترك فيه عامّة الأدباء لأنّه متداوَلٌ بينهم فليس أحدُهم أحقّ به من صاحبه. والحقّ أنّه علينا تقدير جهد الجرجاني في تأسيس نظريّة المشترَك لإنكار السرقة الأدبيّة والعدول بها إليه. ولعلّ تلك نظريّة تناصيّة مبكّرة لو ألْفَت من ينفض عنها الغبار، ويبلورها حتّى تغتديَ أدقّ وأعمّ في الكتابة...

ويلحّ الجرجاني في تأسيس نظريّة «المشترك» برفضه ادّعاء السّرقة في بيت لأبي نواس، وأنّه أخذه من بيت للأبيرد[382] فيقرّر رفض ذلك قائلاً: «ولا أراهما اتّفقا إلاّ في الاستعطاء، وهي لفظة مشهورة مبتذلة؛ فإن كانت مسترَّقةً فجميع البيت مسروق، بل جميع الشعر كذلك؛ لأنّ الألفاظ منقولة متداوَلة».[383]

ويذهب الجرجاني مذهباً يفصّله تفصيلاً دقيقاً يشبه ما ذهب إليه جان جيرودو في ذهابه إلى أنّ الأدب كلّه مسروق بعضه من بعض، فيقرّر:

381- ينظر م. س.، ص. 210 وما بعدها.

382- ينظر م. س.، ص. 211 . وبيت أبي نواس هو:

ترى العين تستعطيك من لحظاتها ولحسر حتّى ما تقلّ جفونها

وبيت الأبيرد هو:

وقد كنت أستعطي الإله إذا اشتكى من الأجر لي فيه وإن عظم الأجرُ

383- م. س.

«والسَّرَقُ، أيدك الله، داء قديم، وعيب عتيق. وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمدّ من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه. وكان أكثره ظاهراً كالتوارد[384] الذي صدّرنا بذكره الكلام. وإن تجاوز ذلك قليلاً في الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ. ثمّ تسبّب المُحْدَثون إلى إخفائه بالنقل والقلب، وتغيير المنهاج والترتيب، وتكلّفوا جبر ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض في حال، والتصريح في أخرى، والاحتجاج والتعليل؛ فصار أحدهم إذا أخذ معنىً أضاف إليه من هذه الأمور ما يقصّر معه عن اختراعه وإبداع مثله. (...) ولهذا السبب أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري، بتّ الْحُكم على شاعرٍ بالسرقة».[385]

إلّا نلاحظ أنّ علي بن عبد العزيز تحدّث في هذه المقولة عن نظريّة التناصّ، وذلك برفضه الحكم على أيّ شاعر بالسرقة، مما يعني أنّه كان يفكّر في التناصّ وإن لم يهتدِ السبيلَ إلى تدبير اصطلاح له...

سادسا ـ تأسيسات ابن رشيق حول التناص:

لقد أفرد ابن رشيق لقضيّة «السرقات وما شاكلها»[386] في كتابه «العُمدة» حيزاً امتدّ على أكثر من عشرِ صفحاتٍ. ولعلّ أهمّ ما يميّز عمل ابن رشيق أنّه عرض لنا بعض المصطلحات التفصيليّة التي كان النقّاد على

384- يذكر الجرجاني مفهوم «التوارد» الذي يقترب معناه من معنى «المشترك» فيقول معلّقاً على بيت ادُّعِيَ أنّه مسروق: «ولعلّ ذلك البيت لم يقرع قطّ سمعه، ولا مرّ بخلده؛ كأنّ التوارُد عندهم ممتنع، واتفاق الهواجس غير ممكن». الوساطة، ص. 51-52. وإذن، فالإشارة في هذا النصّ إلى هذا الذي جئنا به من صدر الكتاب.
385- م. س.، ص. 214-215.
386- ابن رشيق، م. م. س.، 2، 280.

عهده، أو قبل عهده، يُطلقونها على مواقع التأثّر والتأثير لدى الشعراء. فالجرجاني لم يرد أن يتوقّف طويلاً لدى المصطلحات الجزئيّة لمفهوم السرقة لأنّ موقفه منها كان موقف شكّ، إلى درجة أنّه كان يقول ما يشبه: «إن كان هذا البيت مسروقاً، فالشعر كلّه مسروق»، بفطنته إلى أنّ المثاقفة الشعريّة هي التي كانت وراء تشابه أشعار الشعراء، لا أنّ الواحد منهم كان ينظر طويلاً في أشعار غيره ثمّ يضمّنها قصائده بتبلّد وقصور... فلما جاء ابن رشيق وهو المتأخّر عنه زماناً، والأبعد منه مكاناً، سلك سبيلاً لا تخلو من غَناء حين تفرّد بذكر تلك المصطلحات التي كان النقاد يطلقونها على أنواع السرقات —باللّغة القديمة— وخصوصاً الحاتميّ في كتابه «حلية المحاضرة» على الرغم من أنّه لم يكن معجباً بها لِمَا فيها من الخلط والتداخل، فقد ذكر طائفةً منها، وذلك مثل «الاصطراف»، و«الانتحال»، و«الإغارة»، و«الغصب» —والفرق بينهما— و«المُرافَدة»، و«الاهتدام»، و«النظر والملاحظة»، و«الإلمام»، و«الاختلاس»، و«الموازنة»، و«العكس»، و«المُوَارَدة»[387]، و«الالتقاط والتلفيق»...[388]

وإذا كان من مزيّة حسنة للحاتمي فهي الشهادة بقدرة النقاد الأقدمين على إنشاء مصطلحاتهم لأيّ حقل يعرضون له، دون العقدة التي نجترّها، نحن العرب المعاصرين، حيث إنّا لم نزل نجتزئ بالعيش على فُتات المصطلحات الغربيّة نعمد إلى ترجمتها ترجمة رديئة ونستريح...

387- لعلّ «الموارِدة» أن تكون هي نفسُها التي يطلق عليها الجرجاني: «التوارد».
388- ابن رشيق، م. م. س.، 2. 280 وما بعدها.

وكان ابن رشيق من أنصار السّرقة التي قدّمها تحت مفاهيم تفصيليّة كثيرة، ولا سيما إذا كان الآخِذ ذكيّاً يتلطّف في الأخذ؛ فإنّه إن كان كذلك يكون أولى، وهو الآخذ، من صاحب الفكرة الأوّل. ولقد تفرّد ابن رشيق، أيضاً، في تفصيل أنواع التناصّ (أو السرقة) بأن ذكر أنّ الشاعر الآخذ، أو المتأثّر، أو «المتناصّ» بلغتنا:

1. أن يختصر المعنى المأخوذ منه إن كان طويلاً؛

2. أن يبسّطه إن كان كزّاً منقبضاً؛

3. أن يبيّنه إن كان غامضاً؛

4. أن يختار له الكلام الحسن إن كان سفسافاً؛

5. أن يختار له الإيقاع الرشيق إن كان جافياً؛

6. أن يقلبه عن وجهه الأصليّ إلى وجه آخر؛

7. إن تساوَى المُتناصّ مع الناصّ لا يكون له، حينئذ، إلاّ «حُسن الاقتداء».[389]

8. إذا ركب شاعران اثنان معاً معنىً واحداً «كان أولاهما به أقدمهما موتاً، وأعلاهما سنّاً؛ فإن جمعهما عصر واحدٌ كان ملحَقاً بأولاهما بالإحسان، وإن كانا في مرتبة واحدة رُوِيَ لهما جميعاً».[390]

389- م. س.، 2. 290-291.
390- م. س.، 2. 292.

فتلكم هي المبادئ الثمانية التي بَنى عليها ابن رشيق نظريّة السرقات التي ليست، باللّغة الجديدة، إلاّ «التناص»، ولنكرّرْ ذلك ولا حرج.

ونجد ابن رشيق يقرّر، ضمناً، ما كان سبق إليه ابن طباطبا من إمكان تناصِّ الشاعرِ مع الكاتب وجواز ذلك له ولا حرج عليه، حين يقول: «فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول»[391]، فيقول هو: «وأجلّ السرقات نظْمُ النثر وحَلُّ الشعر».[392]

وننتهي من هذا إلى أنّ ابن رشيق أفاد من جهود علي بن عبد العزيز الجرجاني، وابن طباطبا العلويّ، وخصوصاً في مسالق القلب، وعقد المنثور، وحلّ المنظوم. ولكنّه تفرّد بتأسيس أصناف السرقات، كما ركّبناه نحن في بعض هذه الفقرة.

سابعاً ـ حازم القرطاجني ونظرية التناص:

لقد تناول حازم القرطاجنّي قضيّة اللفظ والمعنى، وقضيّة الإرسال والاستقبال في كتابة الشعر، كما نظر في مسألة التناصّ فتوقّف لديها. ولقد يعنينا النصّ الوارد في هذه المسألة من كتابته. قال حازم في معرض حديثه عن نظريّة الكتابة الشعريّة الجيدة:

«(...) يبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه إيراد ذلك الكلام أو بعضه، بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين، فيُحيل على ذلك أو يضمّنه، او يدمج الإشارة إليه، أو يورد معناه في عبارة

391- ابن طباطبا، م. م. س.، ص. 127.

392- ابن رشيق، م. م. س.، 2. 293.

أخرى على جهة قلب أو نقل، إلى مكان أحقّ به من المكان الذي هو فيه، أو ليزيد فائدة ليتمّمه أو يعمم به، أو يحسّن العبارة خاصّة، أو يصيّر المنثور منظوما، أو المنظوم منثوراً، خاصّة. فأمّا من لا يقصد في ذلك إلاّ الارتفاق بالمعنى خاصة، من غير تأثير من هذه التأثيرات، فإنّه البكيُّ الطّبْعِ في هذه الصناعة، الحقيقُ بالإقلاع عنها، وإراحة خاطره ممّا لا يُجدي[393] عليه غير المذمّة والتعب».[394]

ولكنّنا نلاحظ أنّ عامّة الأفكار التي طرحها ابن طباطبا العلويّ تتكرّر، في الحقيقة، عند معظم النقاد الذين جاءوا قبله ليتحدثوا عن مسألة التأثير والتأثّر، أو مسألة «السرقات»؛ فنجد بعضها يتكرّر عند علي بن عبد العزيز الجرجاني (مسألة القلب)، وبعضها يتكرر عند ابن رشيق (مسألة الحلّ والعقد، كما يطلق عليها ابن طباطبا).[395] لقد كرر حازم عامّة الأفكار والآراء التي ترددت لدى الذين سبقوه ممن أومأنا إليهم في هذا الفصل كالمسألة التي قررها حازم عن تصيير المنظوم منثوراً، والمنثور منظوماً، فإنما ذلك جاء في تنظيرات ابن طباطبا («فالشعر رسائلُ معقودة، والرسائل شعر محلول؛ وإذا فتشت أشعار الشعراء كلّها وجدتَها متناسبةً إمّا تناسُباً قريباً أو بعيداً، وتجدها مناسبة لكلام الخطباء، وخطبِ البلغاء»).[396] كما وجدنا

393- كذا بطبعة بيروت التي حقّقها محمد الحبيب ابن الخوجة. ولقد تأمّلنا هذا الحرف فلم نجد له وجهاً من الدلالة في هذا الكلام، فـ «أجدى» فعلٌ لازم في العربيّة فيما نعلم، وهو من الجدوى، أي النفع والغناء. ويبدو لنا أنّ أصل كلام القرطاجني ربما كان: «لا يُجري عليه غير...»، لأنّه الأليق بمعنى الكلام.

394- القرطاجني، منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، ص.39، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، 1986 (ط.3).

395- ابن طباطبا، م. م. س.، ص.127.

396- م. س.، ص.127.

القرطاجنّي يجترّ مسألة القلب التي كان أوّل من قرّرها هو ابن طباطبا العلوي[397]، ثمّ تكرّرت دون إحالة عليه من علي بن عبد العزيز الجرجاني، ولا من ابن رشيق...

ونلاحظ أنّ الأقدمين كانوا يُغيرون على كلام بعضهم بعضٍ دون التقيّد بالإحالة عليه، إلاّ قليلاً. ولذلك نجد القرطاجني يجترّ الآراء السابقة عن التناصّ دون الإحالة عليها، أو حتّى الإشارة إلى أصحابها.

وأيّاً ما يكن الشأن، فإنّ للشاعر الحقّ كلّ الحقّ، من منظور القرطاجني، في أن يكتب شعره انطلاقاً ممّا حفظ وقرأ (والقرطاجنّي هنا يقرّر بعض مبادئ التناصّ، دون ذكر مصطلح التناصّ طبعاً)، وكلّ ما في الأمر أنّه عليه أن يحسن الإفادة من ذلك؛ فهو ينصح له بحسن التصرّف، ولطف التعبير أو التضمين، وجودة الإشارة إليه، أو إيراد معناه في عبارة أخرى على جهة القلب أو النقل، أو الزيادة في المعنى الأوّل لإتمامه وتفصيله، أو تصيير المنثور منظوما، والمنظوم منثوراً.

ولعلّ الجديد في رأي القرطاجنّي أنّه يرمي الشعراء الذين لا يحسنون الإفادة من كلام الشعراء الذين سبقوهم بالحرمان المبين؛ بل ينذرهم «بالإقلاع» عن صناعة الشعر، «وإراحة» خواطرهم، على أساس أنّهم التمسوا مجالاً لا مكان لهم فيه. فكأنّ التناصّ، في منظور القرطاجنّي، حتميّة إبداعيّة لا مناص منها؛ فالشاعر الكبير هو من يحسن التعامل مع أفكار غيره

397- ينظر م. س، ص.126 .

والفاظهم، في حين انّ الشاعر المحروم، اي الشاعر الذي ليس أهلاً لحمل هذا اللقب، هو من يسيء التعامل مع نصوص غيره.

ونجد القرطاجنّي يثير مسألة أخراةً من مسائل السرقات، أو التناصّ، كان سبقه إليها علي بن عبد العزيز الجرجاني، وهي التي أطلق عليها مصطلح «المشترك»؛[398] ذلك بانّ القرطاجنّي يثير هذه المسألة نفسَها دون الإحالة على صاحبها وذلك حين يقول مثلاً: «والأشياء التي يقال فيها خيرات وشرور، أو يُتوهّم انها كذلك، منها امور يشترك في معرفتها وإدراكها الخاصةُ والجمهور؛ ومنها أمور ينفرد بإدراكها ومعرفتها الخاصّة دون الجمهور».[399]

ويبدو أنّ القرطاجنّي من خلال كلامه الذي سبق لنا الاستشهادُ به، والذي يليه أنه يقصد بالأشياء التي يشترك فيها الخاصّة على حدة، والجمهور على حدة، أو الخاصة والجمهور معاً، هي المعاني والأفكار طوراً،[400] والأغراض طوراً،[401] والمعاني والأغراض معاً طوراً آخر. وندرك من بعض كلام القرطاجني أنه كان يريد أن يقرّر أنّ المعاني مشتركةً بين الناس جميعاً، وليس أحدٌ أحقّ بها من الآخر إلاّ بحسن صناعتها شعراً. وكان الجاحظ زعم أنّ المعاني مطروحة في الطّريق؛[402] فهو من هذه الوجهة أسبق النقّاد العرب إلى نظريّة «الاشتراك» في المعاني بين الشعراء.

398- الجرجاني، م. م. س.، ص.186 .
399- القرطاجني م. م. س.، ص. 20.
400- م. س.
401- م. س.، ص. 21.
402- ينظر الجاحظ، الحيوان، 3. 131.

ويبيّن القرطاجنّي هذه الفكرة التي ناقشها طويلاً بأنّ «المعاني الشعريّة منها ما يكون مقصوداً في نفسه بحسب غرض الشعر ومعتمداً إيراده، ومنها ما ليس بمعتمَد إيرادُه ولكن يورد على أن يحاكَى به ما اعتمد من ذلك أو يحال به عليه أو غير ذلك. ولْنُسَمِّ المعاني التي تكون من متن الكلام، ونفس غرض الشعر: «المعاني الأوَل». ولْنسمِّ المعاني التي ليست من متن الكلام ونفس الغرض، ولكنها أمثلة لتلك واستدلالات عليها، أو غير ذلك لا موجب لإيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأوَلِ بها أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيئات التي تلاقَى عليها المعاني ويُصار من بعضها إلى بعض: «المعاني الثواني»، فتكون معاني الشعر منقسمةً إلى أوائلَ وثوانٍ».[403]

فهناك إذن معانٍ مشتركةٌ تكون كالأصيلة يستمدّ منها الشعراء انطلاقاً من المثاقفة العامّة التي تشبه تلقّي اللّغة، وتقلّد التقاليد والعادات في المجتمع الذي ينتمون إليه وهي المعاني الأولى، في حين أنّ هناك معانيَ فرعيّةً كأنّها تحصل من المثاقفة التي تحدث بالتعلّم والخِلاط، وهي المعاني غير الأصيلة أو «المعاني الثواني». ونلاحظ أنّ القرطاجنّي يردّد كثيراً مصطلح «المحاكاة» الذي هو ضرب من التناصّ، كما نجده هنا يتحدّث عن ذلك. ونحسبه الأوّل من النقّاد العرب الذي يصطنع هذا المصطلح وهو يريد به التأثّر إمّا بثقافة المجتمع، وإمّا بالمثاقفة مع النصوص الشعريّة التي قد تتفرّد ببعض المعاني الجديدة.

ونجد القرطاجني يلحّ أشدّ الإلحاح على تفصيل القول في مسألة المعاني الأول، والمعاني الثواني، وأنّ الثواني يجب أن تكون أفضل من الأول؛ وإلاّ كانت

403- القرطاجني، م. م. س.، ص. 23.

حشواً مجحاً، وتطويلاً مدحضاً: «وحق الثواني أن تكون أشهر في معناها من الأول لتستوضح معاني الأول بمعانيها الممثلة بها، أو تكون مساوية لها لتفيد تأكيداً للمعنى. فإن كان المعنى فيه أخفى منه في الأول قبح إيراد الثواني لكونها زيادة في الكلام من غير فائدة؛ فهي بمنزلة الحشو غير المفيد في اللفظ. ولمناقضة المقصد الشعريّ في المحاكاة والتخييل يكون إتباع المشتهر بالخفيّ حيث يقصد زيادة المشتهر شهرةً، أو تأكيد ما فيه من الاشتهار منافضاً للمقصد، من حيث كان الواجب في المحاكاة أن يتبع الشيء بما يفضله في المعنى الذي قصد تخييله به، أو يساويه، أو لا يبعد عن مساواته، وهي أدنى مراتب المحاكاة».[404]

والحقّ أنه على الرغم من أنّ القرطاجنّي ينظّر لهذه المسألة تنظيراً على الطريقة الغربيّة، حتّى كأنّ هذا النصّ لجوليا كريستيفا، أو لموريس بلانشو، وخصوصاً في تفرّده بمسألة «المحاكاة والتخييل»، إلاّ أن درجات المحاكاة، أو التأثّر، أو السرقة، أو التناصّ –كلّها معانٍ متقاربة– كان سبقه إليها ابن رشيق، وقد كنّا توقّفنا لدى فكرته التي يُنهيها بقوله متحدّثاً عن المعنى الذي يحاكيه الشاعر، بلغة القرطاجنّي: «(...) فهو [الشاعر] أولى به [بالمعنى المتناصّ] من مبتدعه (وهو ما يطلق عليه القرطاجنّي: «المعنى الأول»)، وكذلك إن قلبه أو صرفه عن وجه إلى وجه آخر. فأمّا إن ساوى المبتدئ فله فضيلة حسن الاقتداء لا غيرها، فإن قصّر كان ذلك دليلاً على سوء طبعه، وسقوط همّته، وضعف قدرته».[405]

404- م. س.، ص. 23-24.

405- ابن رشيق، م.م.س.، 2. 290-291. ونلاحظ أن ابن رشيق يصطنع لغة أدبيّة رشيقة لا تخلو من فضفضة فيقول: «فله فضيلة حسن الاقتداء، لا غيره»، في حين أن القرطاجنّي يقول: «وكان الواجب في المحاكاة أن يتبع الشيء بما يفضله في المعنى الذي قصد تخييله به، أو يساويه أو لا يبعد عن مساواته، وهي أدنى مراتب المحاكاة».

ثامناً ـ ابن خلدون ونظرية التناص :

يقرّر ابن خلدون بأنّ الشاعر الذي يقلّ حفظُه للأشعار الجيّدة لا يكون شاعراً، فإن كانَه، لن يعدُوَ أن يكون من الناظمين. وكان أولَى لِمن لم يكن له محفوظ غزير من الشعر الجيد أن يتجانف عن قرْض الشعر ويتناءى عنه؛ إذ لا ينبغي له أن يكون شاعراً كبيراً، وأديباً بارعاً إلاّ بعد الامتلاء من المحفوظ، وشحْذ القريحة من أجل النسج على منوال هذا المحفوظ.[406] غير أنّ الرأي الخلدونيّ، في حقيقته، لا يرقَى إلى مستوى التنظير للنّصّ الأدبيّ من حيث هو تناصيّة؛ أي من حيث هو ثمرة من ثمرات القراءة والاستماع والمثاقفة. أي من حيث هو تفاعل بينه وبين نصوص أخرَ مجهولة، أو منسيّة، في الغالب. أي نصوص مختزَلة في جيوب الذاكرة الخلفيّة التي تلفظها أثناء إنجاز الكتابة من حيث هي نشاط إبداعيّ مبنيّ على أنقاض أنشطة إبداعيّة أخرى اندثرتْ في أحياز الذاكرة التي قد تُمدّ القريحة حين تستمدّها.

ولعلّ الرأي الذي يمكن أن يرقَى إلى بعض ما نحن بصدد الحديث عنه وهو مفهوم التناصّ، هو تقريره (وهو أمر نفترض شيوعه يومئذ بين النقّاد العرب) أنّ من شروط امتلاك الأدوات الشعريّة الراقية نسيانَ النصوص المحفوظة حتّى تُمّحِيَ رسومُها «الحرفيّة الظاهرة؛ إذ هي صادّة عن استعمالها بعينها. فإذا نسِيَها وقد تكيّفت النفس بها، انتقش الأسلوب فيها، كأنّه منوالٌ يأخذ بالنسْج عليه من أمثالها».[407]

406- ابن خلدون، المقدّمة، ص.1109.
407- م. س.، ص.1105-1106.

إنّا نلاحظ أنّ ابن خلدون يصطنع، بوعي عجيب، مصطلح «نسيان المحفوظ». وهو الذي يدعوه رولان بارط، كما سنرى، في الفصل الذي وقفناه على التناصّ عند الغرب، «تضمينات من غير تنصيص». ذلك بأنّ نسيان النّصّ يُفْضي إلى كتابة نصّ أصيل على أنقاضه من وجهة، ونصّ جيد -إذا كان المحفوظ المنسيّ هو أيضاً جيداً- من وجهة أخراة. فرأي ابن خلدون يكشف لنا عن سرّ ما وراء النّصّ المكتوب (وقد كان في تصوّر النقّاد الأقدمين شعراً فقط)، أو ما قبله، أو ما بعده، أو كلّ ذلك جميعاً. فليس التناصّ، في تصوّرنا، إلاّ حدوثَ علاقةٍ تفاعليّة بين نصّ سابق، ومخاض نصّ في لحظة التكوّن، لينشأ عن تلك العلاقة النصّ الراهن. فقراءة النصوص السابقة في تمثّل النقّاد الجدد، والسيمائيّين، وحفْظ هذه النصوص ثمّ نسيانها في تصوّر ابن خلدون (وتصوّر ابن طباطبا أيضاً من قبله)، هما أساس نظريّة التناصّ التي تلازم كلّ مبدع مهما يكن شأنه. فالمخزون من النصوص المقروءة، أو المحفوظة المنسيّة، من قبل هو الذي يتحكّم، غالباً، في طبيعة النصّ المكتوب.

وإذا كان ابن خلدون يقضي باستحالة وجود شاعرٍ كبيرٍ لا يكون قد حفظ شعراً كثيراً ثمّ نسيَه، فإنّنا نقضي باستحالة وجود مبدع يكتب نصّاً أدبيّاً دون سابق تعامُل مكثّف إلى حدّ الإدمان، مع النّصوص الأدبيّة في حقل معيّن، أو في عدّة حقول. ومهما يكن جنس النص الأدبيّ المنجَز يَظَلَلْ خاضعاً هذه النظريّة؛ إذ لا يجوز أن ينشأ شاعر من عدَم، أي شاعر غير قارئ في أصله للشعر؛ وإنّما هو قارئ للفلسفة أو المنطق أو التاريخ أو الجغرافيا أو

الاقتصاد أو الفقه؛ فهذه القراءات المفترَضة لا تستطيع، بحكم طبيعتها، أن تنتج نصّاً أدبيّاً ما. ذلك بأنّ إنتاج النصّ الأدبيّ، من حيث هو، إنما يخضع لسلطان طبيعة النصّ المقروء أو المحفوظ، المنسيّ والمذكور معاً.

وإذا كان النص هو صفةً يتجلّى من خلالها نسْج الكلام باللّغة، فإنّ التناصّ هو تبادل التأثّر بين الكتّاب (ولا ينبغي أن يتداخل، هنا، موضوع الأدب المقارَن الذي يبحث في أصول الأفكار على وجه الثبوت) كتبادل التأثّر بين فلوبير وبروست في الأدب الفرنسيّ، كما يقرّر رولان بارط،[408] وتبادل التأثّر بين الحريريّ وبديع الزمان الهمدانيّ في الأدب العربيّ، حيث إنه من المستحيل أن يستطيع نصّ أدبيّ ما أن يتكوّن خارج نصوص سبقته، أو عاصرته. فسواءٌ علينا أكان هذا النصُّ هو الجاحظَ، أم طه حسين، أم عبد العزيز البشريّ، أم المنفلوطيّ، أم الشابيّ، أم محمّداً البشير الإبراهيميّ... أم حتّى جريدة يوميّة، أو حديثاً إذاعيّاً، أو مشهداً مسرحيّاً؛ فإنّ الثابت، في ذلك، هو أنّ هذا النصّ لا بدّ من أن يكون قد نُسج من، أو على، أنقاض نصّ ما، أو نصوص ما. فكأنّ النصّ الإبداعيّ الجديد هو أبداً قائمٌ على أنقاض نصوصٍ أخَرَ انقرضت في ذاكرة الناصّ؛ فهو تضمين لها بغير تنصيص، كما يعبّر رولان بارط،[409] وهو «استبدالٌ نصوص [سابقة] بالنصّ» الذي هو بصدد الانتاج، كما تعبّر جوليا كريستيفا.[410]

---

408 – Cf. Roland Barthes. Le plaisir du texte, (لذة النص) p. 59.

409 – Cf. R. Barthes, Théorie du texte, (نظرية النص) in Encyclopædia universalis, (Texte).

410 – J. Kristeva, op. cit.

إنّ النص في طبيعته منفتح على النصوص الأخرى، وقد يكون من المستحيل أن ينغلق على نفسه. كما أنّ علاقة التناصّ تتخذ لها أشكالاً مختلفة.[411] يبقى أنّ من الأمثل التنبيهَ إلى أنّ النصّ من حيث هو نتاج التناصيّة لا ينبغي له أن يلتبس بالدراسات المتصلة بـ«المصادر»، و«الأصول». ذلك بأنّ الأبحاث المتعلّقة بمجال التناصّ تجتزئ، في مألوف العادة، بتسمية النصوص التي تتعالق دون الحفول بالمؤثّرات التي قد يمارسها بعضُها على بعض.[412]

إنّ مفهوم التناصّ، في صورته النظريّة المعروفة، هو، بلا ريب، استكشاف غربيّ. غير أنّا إذا ما شئنا، كما يذهب إلى ذلك صبري حافظ، «لدراساتنا، عن رُؤى النقد الجديد ومفاهيمه، أن تتجاوزَ حدود النقل والتعليق الهامشيّ على إنجازات النظريّة النقديّة الحديثة في الغرب، فلا بدّ لنا أن نعقد نوعاً من الحوار الجدليّ الخلاّق بين هذه الإنجازات، وإنجازات النقد العربيّ في عهوده الزاهرة».[413]

إنّ جهود المفكّرين العرب الأقدمين توزّعت على ثلاثة محاور لسانيّة كبرى، هي: البلاغة، واللّغة والنحو، والنقد الجماليّ. وهذه المحاور الثلاثة هي التي لا تزال تُعَدّ جذوراً للنظريّات النقديّة واللّسانياتيّة الحداثيّة. وأمّا ما قد يذهب إليه بعض الناس، افتراضاً على الأقلّ، من أنّ العرب عرفوا أيضاً مبادئ السيمائيّة وكانوا بذلك واعين وعياً معرفيّاً كاملاً، ومن هؤلاء أبو

---

411 - Cf. Michel Arrivé, La sémiotique littéraire, (السّيمائيّة الأدبيّة), in La sémiotique, l'École de Paris, p. 146.
412 - Ibid., p.147.
413– صبري حافظ، التناص تفاعلية النصوص، منشور في مجلّة ألف، ع.4، 1984، ص.26.

عثمان الجاحظ،[414] فإنا نقرّ بذلك، ونُقرّه معاً؛ غير أنّ ذلك لم يجاوز قطّ الفكرة الماثلة دون الانزلاق إلى التوسّع في التطبيقات كما جاءوا ذلك، مثلاً، حول التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية...

وإذن، فإنّا نتمسّك بموقفنا من أنّ النقد العربيّ كبيرٌ جداً، وهو موقف لم يُمْلِهْ علينا هوى الذات، ونرجسيّة الانتماء، بقدر ما هو تطلّع إلى تقرير حقيقة، وتكريس واقعٍ ثابت.

إنّا، ودون العودة إلى التراث النقديّ العربيّ، لمحاولة استكناه ما قد يكون فيه من بذور لمثل هذه المسألة، وسواها أيضاً كثير، لا يمكن أن يتأتّى لنا الإسهامُ في إنتاج نظريّة نقديّة أصيلة، تنهض على محاورة التراث واستنطاقه من أجل الانطلاق منه، قبل الانتهاء إلى الحداثة التي ستكون مجرّد قشور إذا لم يتوافر لها التأسيس التراثيّ الرّصين.

حقّاً، إنّ النقّاد العرب الأقدمين لم يقرّروا، باللّفظ والحرف صراحةً، أمر هذا التناصّ بالمفهوم الصارم الذي قرّرته به جوليا كريستيفا، ورولان بارط، وقريماس، وسواؤهم من المنظّرين لمفهوم السّيمائيّة؛[415] بيد أنّ ذلك ما كان ليحظُرَ علينا البحث في الجذور النقديّة العربيّة التي أومأتْ إلى بعض هذا من قريب أو بعيد؛ ذلك بأنّا نعتقد أنّ الأدب العربيّ يُعدّ من الآداب الإنسانيّة الكبرى حيث لم يكد يذر مسألة من المسائل المتعلّقة بوصف

414- ينظر الجاحظ، البيان والتبيين، 1. 191؛ والحيوان، 1. 33-34؛ 45-46 حيث يتحدّث عن وسائل البيان فيجعلها أربعةً: لفظاً، وخطّاً، وعَقْداً (وهي هنا لغة اندثرت فيما يبدو، وكانت رائجة على عهد الجاحظ)، وإشارة. في حين أنه يجعل أصناف الدلالات على المعاني من لفظ، ومن غير لفظ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد...
415 – Cf. A.J. Greimas, J. Courtés, Sémiotique, p.194.

الإبداع أو فهمه إلاّ خاض فيه خوضاً. وإذا كنّا بصدد البحث في شأن التناصّ، وهو نزعة سِيمَائِيّة تزعم أنّ كلّ نصّ لا بدّ له من أن يكون صدىً لنصّ، أو نصوص أخرى، أي أنّه يستحيل على كاتب أن يُنشئ نصّاً من عدَم؛ فإنّنا نعزّز بهذه النظريّة ما نذهب إليه من أنّ أيّ نظريّة سيمائيّة أو نقديّة تظهر في هذه المدرسة أو تلك، فإنّه لا بدّ من البحث في أصولها البعيدة، وجذورها السحيقة، لكي يتمّ تأصيلها وتأثيلها؛ وإلاّ فإنّنا سنسلّمّ بالانقطاع المعرفيّ، وهو أمر مستحيل القَبول، لأنّه مستحيل الوقوع.

والذي يعنينا، هنا والآن، أنّ نصوص الشعر استأثرتْ بإعجاب عامّة الناس فكانوا يَتلَقّفونها، أمّا المتخصّصون فكانوا يحرصون على الإلمام بأكبر عدد ممكن من النصوص الشعريّة، حتّى إنّ ابن خلدون كان ينصح لمن لا يحفظ شعراً كثيراً أن لا يحاول كتابة الشعر، إذ كان يرى أنّ «اجتناب [قرض] الشعر أولى لِمَن لم يكن له محفوظ».[416] وهنا يكمن جوهر المسألة التناصيّة، فالعرب جنَحوا إلى أنّ الأديب عليه أن يحفظ كثيراً من النصوص الأدبيّة ثمّ يتناساها إن أراد أن يكون أديباً كبيراً. ذلك بأنّ هذه النصوص تندثر في الذاكرة الخلفيّة فتفيض على القريحة، دون شعور، لدى تدبيج نصّ من النصوص.

ولذلك يلاحظ ابن خلدون أنّ «مؤلّف الكلام هو كالبنّاء أو النسّاج، والصورة الذهنيّة المنطبقة، كالقالَب الذي يبني فيه، أو المنوال الذي ينسج عليه».[417]

416- ابن خلدون، المقدمة، 1105.

417- م. س.، ص.1102.

إنّ أوّل ما نلاحظ أنّ ابن خلدون لحن إلى أنّ الأديب لا يستطيع أن يكون أديباً حقّاً إلاّ إذا كان له مخزون من اللغة الأدبيّة التي تقع له عن طريق القراءة أو السماع أو الحفظ المنسيّ -كما سنرى- فذلك المخزون هو الذي يتيح له المحاكاة والنسج عليه. لأنّ الأسلوب هو «هيئة ترسخ في النفس من تتبّع التراكيب في شعر العرب لجريانها على اللسان، حتّى تستحكم صورتها، فيستفيد بها العمل على مثالها، والاحتذاء بها في كلّ تركيب من الشعر».[418]

فابن خلدون يتحدّث عن أصل التناصّ، لا عن التناصّ نفسه؛ أي عن كيف يمكن لشخص من الناس أن يغتدي كاتباً أو أديباً، وهو لا يتّفق له ذلك إلاّ إذا كان له ذخيرة من الألفاظ والمعاني والتراكيب يتناصّ معها حين الكتابة. فالتناصّ مسألة حتميّة تأتي قبل الشروع في الكتابة نفسها.

ولذلك يرى الشيخ أنّه لا يمكن لأيّ شخص أن يشرع في الكتابة إلاّ بحفظ النصوص الأدبيّة شعراً ونثراً؛ لأنّ «المحصّل لهذه القوالب في الذهن، إنّما هو حفظ أشعار العرب وكلامهم. وهذه القوالب كما تكون في المنظوم تكون في المنثور؛ فإنّ العرب استعملوا كلامهم في كلا الفنّين».[419]

غير أنّ المسألة الأهمّ في كلّ التنظيرات التي ساقها ابن خلدون عن تكوّن نصّ الكتابة الشعريّة خصوصاً هو قوله بعد أن تحدّث عن ضرورة «الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة»[420]: «وربما يقال: إنّ من شرطه (من شرط استحكام الملكة الشعريّة) نسيان ذلك المحفوظ، لتمّحي رسومه الحرفيّة الظاهرة، إذ هي صادّةٌ عن استعمالها بعينها».[421]

418- م. س.
419- م. س.، ص.1102- 1103.
420- م. س.، ص.1103.
421- م. س.

إنّ التناصّ عند العرب هو يختلف قليلاً عن نظريّة التناصّ الغربيّة الحداثيّة، فالتناصّ الغربيّ يتحدّث عن الثمرة، ويهمل الشجرة؛ فهو لا يكاد يتحدّث عن مسألة تكوّن الكتابة لدى كاتب معيّن، على نحو معيّن دون سَواه، وإنّما يتحدث عن أنّ الكاتب يتأثّر بكلّ ما يقرأ أو يسمع أو يحفظ... في حين أنّ التناصّ العربيّ يُقرّ هذا، ويزيد عليه البحث في كيفيّة الطّرائق التي تفضي إلى تكوين الشخصيّة الأدبيّة لدى كاتب من الكتّاب.

فالتناصّ الغربيّ لا يتحدّث عن النصوص التي يجب أن تحفظ ثمّ تنسى (ابن طباطبا، ابن عبد ربه، ابن خلدون...)؛ وإنّما يتحدث عن التناصّ حال كونه واقعاً لدى الكتابة؛ في حين أنّ العرب حاولوا الالتفات إلى الأمرين جميعاً.

ويلحّ ابن خلدون على مسألة المحفوظ من النصوص وأثر ذلك في تكوين الكاتب الذي سيتناصّ مع ذلك المحفوظ حتماً حين ينبري للكتابة فيقول تارة أخرى: «لا بدّ مِن كثرة الحفْظ لِمَن يروم تعلّم اللسان العربيّ. وعلى قدر جودة المحفوظ وطبقته في جنسه، وكثرته من قلّته، تكون جودة الملكة الحاصلة عنه للحافظ (...). وعلى مقدار جودة المحفوظ أو المسموع، تكون جودة الاستعمال من بعده، ثمّ إجادة الْمَلَكة من بعدهما. فبارتقاء المحفوظ في طبقته من الكلام، ترتقي الملكة الحاصلةُ لأنّ الطبع إنّما ينسج على منوالها».[422]

كما يرى ابن خلدون أنّ الذي يحفظ كثيراً من النصوص الشعريّة قد يكون شاعراً، على عكس الذي لا يحفظ إلاّ الأحاديث والرسائل والخطب، فإنه قد لا يكون إلاّ كاتباً.[423]

422- م. س.، ص.1112.
423- م. س.

ونلاحظ أنّ ابن خلدون يتحدّث عن «المسموع» أيضاً من الآداب العالية، والأساليب الجميلة؛ فالقائم متعدّد الروافد، متكاثر السّواقي. وأيّاً ما يكن الشّان، فإنّه لا يوفّق الأديب إلى أن يكتب أو يقول من عدم، كما أشار إلى بعض ذلك أبو عثمان الجاحظ وهو يتحدّث عن الخطباء العرب؛ بل لا بدّ من أن يتناصّ مع نصوص أدبيّة أخرى: حفظها أو سمعها أو قرأها.

وإذن، فإنّ الذي يريد أن يكتب أدباً، شعراً أو غير شعر، لا مناصّ له من أن يتناصّ مع المحفوظ أو المسموع، أو المرويّ أو المقروء، من عيون الكلام. وتلك هي أسس نظريّة التناصّ الغربيّة المعاصرة التي ترى أنّ كلّ أديب هو نسخة من غيره، وأنّ كلّ نصّ هو مجرد مرآة لنصوص أخرى سبقته.

تاسعاً - أوّل العهد بالتناص عند النقّاد العرب المعاصرين:

إذا كان النقد الفرنسيّ قُيّض له المعاجم اللغويّة التي تؤرّخ بعض مفاهيمه كشأن مفهوم «التناصّ» الذي أرّخ له معجم «روبير الصغير الجديد» (Le nouveau petit Robert) بأن حدّد تاريخَ ميلاده وهو سنة: 1958[424] وإذا كان معجم روبير الكبير الذي توّجته الأكاديميّة الفرنسيّة صدر ملحقه سنة 1975 ولم يذكر، مع ذلك، هذا المفهوم، فإنّ ذلك يعني أنّ هذا المفهوم لم يَجْرِ في استعمالات اللّغة الفرنسيّة الرسميّة التي أقرّتها الأكاديميّة الفرنسيّة، إلاّ بعد سنة 1975.

424 – Cf. Le petit Robert, Intertextualité, 1993.

ولقد جئنا بكلّ هذا لنزلق إلى محاولة معرفة تاريخ استعمال هذا المصطلح في اللّغة العربيّة المعاصرة حيث إنّ كتاب «الأسلوبيّة والأسلوب» لعبد السلام المسدي الذي صدر سنة 1975، وهو من أوائل الكتب التي ظهرت في الحداثة العربيّة، لم يذكر التناصّ ضمن مصطلحات النقد واللسانيات التي خُصّص له ملحقٌ في آخر الكتاب. ولم يذكر كمال أبو ديب هذا المصطلح فيما يخيّل إلينا في كتابه «جدلية الخفاء والتجلي» الذي ظهر عام 1979، ولا حتّى في كتابه «في الشعريّة» الذي ظهر عام 1987. كما أنّه فاتنا نحن أن نذكر هذا المفهوم، بلْهَ أن نكتب شيئاً عنه، في أوّل كتاب لنا في الحداثة وهو «النص الأدبي من أين وإلى أين؟».[425]

وعلى أنّ كتاب «الخطيئة والتكفير» لعبد الله محمد الغذامي الذي صدر عام 1985، وهو من أحسن الكتب الأولى التي ظهرت في الحداثة العربيّة، لم يستعمل، هو أيضاً، مصطلح التناصّ فيه صراحةً؛ ولكنّه أورده تحت مصطلح «تداخل النصوص، Intertextuality».[426] وقد علّق الغذامي على هذا المفهوم بأنّه «متطور جدا في كشف حقائق التجربة الإبداعيّة، وفي تأسيس العلاقة الأدبيّة بين النصوص في الجنس الأدبيّ الواحد، وفي قيامها على سياق يشملها».[427]

فمتى ظهر، إذن، هذا المفهوم في الكتابات النقديّة العربيّة المعاصرة، مترجماً عن اللّغة الفرنسيّة، غالباً؟ لا نملك الإجابة في الوقت الراهن. وإذا

425- صدر هذا الكتاب عن ديوان المطبوعات الجامعيّة بالجزائر سنة 1983، مع أنّنا كنا نحن أمليناه على طلاّبنا في الدراسات العليا بجامعة وهران في السنة الجامعيّة 1980-1981.

426- الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص.13.

427- م. س.

كان التصميم وقع على أوّل المستعملين لهذا المفهوم في الغرب نفسه، فما القولُ في شأن النقد الجديد في العالم العربي؟[428]

وأيّاً ما يكن الشأن، فإنّه قد يكون من حقنا على أنفسنا، أي من حقّ النقاد العرب الجدد علينا في هذا الفصل الطويل أن نشير إلى الجهود التي بذلوها حول بلورة هذه المسألة وتأسيسها، وتذليل مفهومها، وبسْط إجراءاتها في النقد العربي المعاصر، إلى درجة أنّ الناس تناسَوْا السرقات الأدبيّة، (المفهوم القديم) ولهجوا بذكر التناصّ وحده. والحقّ أنّ عددهم قد يكون كثيراً نسبيّاً، وقد ينشأ عن ذكْر مجموعة منهم دون ذكر بعضهم الآخر حساسيّةٌ نحن في غنىً عنها... لكنا مضطرون إلى ذكْر بعض الأسماء الكبيرة التي تناولت هذه المسألة في النقد العربيّ، مع الاعتذار لمن سهَونا عن ذكرهم، أو لمن لم نطّلع، في الحقيقة، على ما كتبوا عن هذه المسألة، وقد أمست القطيعة الثقافيّة العربيّة أسوأ من القطيعة السياسيّة بين المشرق والمغرب...

فممّن عالج المسألة التناصيّة بوعي معرفي نذكر، إذن، صبري حافظ، ويبدو أنّه كان من أوائل النقاد العرب الذين اصطنعوا هذا المصطلح بما هو جارٍ عليه الآن[429] حسب متابعاتنا الأوّليّة للكتابات النقديّة عن التناص، ثمّ محمد مفتاح الذي كتب عن هذا المصطلح عام 1985 زهاء خمس عشرة صفحة،[430] ثمّ عبد الله محمد الغذامي،[431] وبشير القمري[432]، وسامي

428- سنحاول توضيح هذه المسألة في الفصل الذي نعقده على التناصّ الغربيّ.
429 - صبري حافظ، التناص تفاعلية النصوص، منشور في مجلة ألف، ع.4، 1984.
430- ينظر محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجيّة التناص، الفصل السادس، ص.119 وما بعدها.
431- في كتابه «الخطيئة والتكفير»، بيروت، 1985.
432- بشير القمري، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، منشور في مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع.60-61، 1989.

سويدان،[433] وعبد الملك مرتاض...[434] ثم ظهر فريق بعد هؤلاء ممن أفاضوا في هذه المسألة التي أمست من المفاهيم المبتذلة في النقد الجديد.

والذي تناول هذا المفهوم بكيفية منهجية، في حدود ما بلغناه نحن من العلم على الأقلّ، هو محمد مفتاح الذي ربطه بالمعارضة، والسرقة، والمناقضة، (وهذه المفاهيم وردت لدى النقاد الأقدمين، كما رأينا في هذا الفصل). ثمّ قسم التناص إلى ضروريّ واختياري، ثم إلى داخلي وخارجي...[435] وكان سبقه، إلى ذلك، بسنة واحدة صبري حافظ حيث أسس للتناصّيّة العربيّة فذكر أنه لا بدّ من الاستناد إلى التراث النقديّ العربيّ في تأسيس نظريّة التناص العربيّة، وركّز في دراسته خصوصاً على البديع، دون الحلول بالسرقات...[436]

وتناول صلاح فضل مفهوم التناص في ندوة «قراءة جديدة لتراثنا النقديّ»[437] بكيفيّة عرَضيّة، وتطبيقيّة أكثر منها نظريّة، وذلك في بحثه المقدّم إلى هذه الندوة أواخر عام 1988 تحت عنوان: «طراز التوشيح بين الانحراف

433- سامي سويدان، حوار منهجي في النص والتناص، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع.4، بيروت، 1989.

434- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبيّ، وقد ألقي بحثاً في ندوة صنعاء للنقد الحداثي (1986)، وقد اختصصنا مصطلح «التناصية» بأكثر من ثلاث صفحات من التحليل، وانظر مجلة كلمات، البحرين، ع.10-11، 1989، ص. 79-81، وقد نشر البحث بعنوان من اختيار المجلّة هو: «كتابة كالمرة المركبة»، (م. س.)؛ كما نشرنا بحثاً بعنوان: «فكرة السرقات الأدبيّة ونظريّة التناص»، علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع.1، مايو 1991.

435- ينظر محمد مفتاح، م. م. س.، ص.119 وما بعدها.

436- ينظر صبري حافظ، م. م. س.، ص.26-30. ومما يذكر بإعجاب أنّ مجلّة ألف -المرئية- خصصت العدد الرابع منها كلّه لموضوع: «التناصّ: تفاعلية النصوص»، مجلة ألف، قسم الأدب الإنجليزي والمقارن، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 1984.

437- انعقدت بجدة ما بين 19 و24 نوفمبر 1988. ونظمها النادي الأدبيّ الثقافي بجدة. وقد ألقي فيها زهاء ثمانية وعشرين بحثاً بإسهام ألمع الوجوه النقديّة في العالم العربيّ. وراجع أعمال هذه الندوة، المجلّد الثاني، ص.938-944، نشر النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1990.

والتناصّ». وكنّا نحن قدّمنا بحثاً إلى ندوة جامعة صنعاء للنقد الجديد عام 1986 استعملنا فيه لأوّل مرّة مصطلح «التناصّ».[438]

ولقد يعني ذلك أنّ الاستفاضة في استعمال مصطلح التناصّ لم تقع إلاّ في العشرين سنة الأخيرة (نحن الآن في سنة 2005، على أساس أنّ مقالة صبري حافظ ظهرت في مجلة «ألِف» سنة 1984)، أي بزهاء ربع قرن على استعماله في الغرب.

ونعود لنختم هذا الفصل بهذه المساءلة: أفلا يكون من حقّنا، وواجبنا أيضاً، أن نحاول البحث في التناصّ من وجهة نظر عربيّة خالصة، فننقّب عن بعض جذوره في الفكر النقديّ العربيّ القديم، ثم الجديد وهو ما لم يجاوز الإشارة لغياب التأصيل، وحضور المحاكاة وحدها في معالجة هذه المسألة؟

فالأولى، أنّ السرقات الشعرية لم تكن تتناول المعنى فقط، كما كان اعترض علينا جابر عصفور لدى مناقشة محاضرتنا في ندوة النقد التي انعقدت في أواخر الأعوام الثمانين من القرن العشرين بصنعاء؛ ولكنّها كانت تتناول اللّفظ أكثر من المعنى. ولعلّ قول علي بن عبد العزيز الجرجاني الذي كنّا استشهدنا به منذ حين، والذي يتحدّث فيه عن اللّفظ بإلحاح، من البرهانات الحَرِيّةِ على ذلك.

والثانية، أنّ فكرة السرقات لا تستبعد التأثر بالقراءة، بل لعلّ ذلك هو الوارد، ضمناً، في أحكام القدامى العرب من النقاد. من أجل ذلك ألفينا

438- وكان البحث بعنوان: «في نظريّة النص الأدبيّ»، ونشر في مجلة «الموقف الأدبيّ»، دمشق، ع.201، 1988. كما نشر في مجلة «كلمات»، البحرين، ع. 10، 1989.

الجرجانيّ يرفض صراحة مصطلح «السرقة»، بل يَعُدّ ذلك السلوك شيئاً مشتركاً بين الأدباء قاطبة، لأنّ الألفاظ منقولة متداولة بينهم.[439] وليس التداول الذي يتحدّث عنه الجرجاني (ويكاد يعني مفهوم «الاستبدال» «Permutation» لدى جوليا كريستيفا)، هنا، إلاّ ضرْباً من التناصّ الصّريح. كما أنّ انتقال الألفاظ وسيرورتها بين الناس لا يعني إلاّ تفاعلَ النصوص وتبادُلَها التأثّرَ على نحو ما.

والثالثة، إذا كان مصطلح السرقات يجني على نظريّة التناصّ، (وقد كنّا رفضنا، نحن، مصطلح «السرقة» ورأيناه ذا نزعة أخلاقيّة لا علاقة له بالتفاعل الطبيعيّ بين النصوص والناصّين جميعاً) فهو من باب جنْي «السّجع» على نفسه أيضاً، و«البحر» الشعريّ على إيقاعه. فما أكثرَ المصطلحات النقديّة التي تفتقر إلى مراجعة وتمحيص. فالمسألة في رأينا مسألة مصطلح، لا مسألة الفكرة في حدّ ذاتها، فهي قد وردتْ في النقد العربيّ القديم.

والرابعة، ما دامت الأحكام والنظريّات كلّها نسبيّة، ولا سيّما في العلوم الإنسانيّة، ثمّ لا سيّما في المفاهيم اللّسانيّاتيّة والنقديّة، فلِمَ نتعلّق بنقْل النظريّات الغربيّة في نظريّة التناصّ بأصولها التفصيليّة الغربيّة دون تشذيب ولا تهذيب؟ وكيف نتطلّع إلى إنتاج نظريّة نقديّة نُسْهم بها في تأسيس المعرفة الإنسانيّة، إذا آثرْنا أن نكون عالة على الغرب، مجتزئين بالنّقْل عنهم، عازفين عن التأصيل والتأثيل انطلاقاً من تراثنا السخيّ؟

439- م. س.

والخامسة، كما يكون التناصّ قائماً، في بعض أطواره، على التضادّ، فكذلك فكرة السّرقات الشعريّة كما كنّا رأينا قيامَ بيتِ أبي الطّيب المتنبّي، في رأي القدامى على الأقلّ، على بيت أبي الشيص: تقوم على التضادّ والاختلاف، لا على مجرّد الاتّفاق والائتلاف.

والسادسة، وقد كنّا أومأنا إليها، في الحقيقة، في صلب هذه الدراسة، وهي فكرة النّسيان، أو التناسي، التي قرّرها ابن طَباطَبا وبعده ابن خلدون. فهذه الفكرة هي نفسها فكرة رولان بارط الذي يقول عنها بالحرف: «أنا أكتب، لأنّي نسيتُ». أم يرى راءٍ أنّ مقولة رولان بارط تختلف عن مقولة ابن خلدون؟ أم قول ابن خلدون وهو يتحدّث عن المنسيّاتِ من المحفوظ الأدبيّ: «فإذا نسيَها وقد تكيّفت النفس بها، انتقش الأسلوب فيها»[440] يختلف، جوهريّاً، عن قول بارط؟

والسابعة، أنّ مفهوم التناصيّة كأنّه لا يبرح غيرَ واضح المعالم لدى الغربيّين أنفسهم، ذلك بأنّا كنّا ألفينا ميشال أريفي (Michel Arrivée) يُبعد التأثّر من حقل التناصّ في بعض ما يقرّر[441]، بعد أن كان أثبت التأثّر على أنّه من الأصول التي يقوم عليها التناصّ قبل ذلك بصفحة واحدة.[442] فبأيِّ من قولَيْه يأخذ الناس؟ وعلى أنّ رولان بارط لا يتردّد في إلحاق المؤثّرات بحقل التناصّ ممّا يعزّز من استشهاداتنا من التراث العربيّ حول هذه المسألة، وخصوصاً آراء الجاحظ، والجرجاني، وابن خلدون. ومثل تلك الاختلافات بين المنظّرين الغربيّين في تمثّل هذه القضيّة أمرٌ يزيدنا اقتناعاً، في الوقت

440- ابن خلدون، م. م. س.، ص. 1105-1106.

441- M. Arrivée, op. cit., p. 147.
442 – Ibid.

الراهن على الأقلّ، بضرورة البحث فيما يمكن أن يكون من وجود علاقة بين السّرقات الشعريّة والتناصّ، بالإضافة إلى بعض العناصر الأخَرِ ومن بينها الاقتباس والتضمين والإشارة والمعارَضة، وهي سيرة من البحث كان صبري حافظ قد أنجزها.

إنّ التناصّ، كما يبرهن على ذلك اشتقاق المصطلح نفسه، هو تبادل التأثير والعلاقات بين نصّ أدبيّ راهن، ونصوص أدبيّة أُخَرَ سابقة. وكان الفكر النقديّ العربيّ عرف هذه الفكرة معرفة معمّقة تحت مصطلح «السرقات الشعريّة».

الفصل السادس

نظرية التناص في النقد الغربيّ المعاصر

«إنّا نستشِفّ إمكانَ تحليلِ الكتابة الأدبيّة بما هي حوار مع الكتابات الأخرى؛ إنّه حوار الكتابة، داخل كتابة أخرى».

(رولان بارط)[443]

سنتابع، في هذا الفصل، نظريّة التناصّ التي استُعمل مصطلحُ مفهومِها لأوّل مرّة سنةَ ثمانٍ وستين وتسعمائةٍ وألْف، في النقد الفرنسيّ المعاصر أساساً، وسنحاول الإلمام بأهمّ الكتابات للمنظّرين من النقّاد الفرنسيين الجدُد نقرؤهم بما استطعنا من التأنّي والتقصّي، وننظُر في آرائهم بما استطعنا من العمق والاستيعاب، ونسعى إلى معرفة ما انتهَوْا إليه في هذه المسألة المُرِيجَة. وسنحاول أثناء ذلك التحليل والنقد، والنقاش والاستنتاج.

ذلك أمر.

وأمّا الأمر الآخر، فإنّ القارئ سيلاحظ أنّ هذا الموضوع على الرغم من أنّه لقِيَ رواجاً عجيباً في الثلث الأخير من القرن العشرين في الكتابات

443 - Entretien avec Roland Barthes, in Lettres françaises, 2mars 1967.

النقديّة العالميّة، وفي الخُمس الأخير منه في الكتابات النقديّة العربيّة مشرقاً ومغرباً، كما قد يبدو ذلك لأوّل وهلة، إلاّ أنّا لدى تتبّعنا هذه الكتابات العربيّةَ رأينا، مع كلّ التقدير لأصحابها، أنّها -كلّها أو بعضها- ربما تتسم بشيء من التسرّع وقلّة الاستيعاب[444]... ولعلّ العذر في ذلك أنّها كتاباتٌ مبكّرة، وإذن رائدة، في حقل التناصّ. وكلّ رائد له عذره. ولذلك فإنّ موضوعاً كبيراً، وذا أهمّيّة خطيرة في كتابة النصّ وتعقُّله وفهْمه، كهذا الذي نحن بصدد الحديث عنه، لا نعتقد أنّ كتابة واحدةً، ولا حتّى كتابات متعدّدة، قادرة على استيعابه حقّ الاستيعاب. بل لعله أن يظلّ مفتوحاً لتجديد قراءته ونقاش أسسه، تاريخيّاً وجماليّاً وسيمائيّاً معاً. وإذن، أفكان ممكناً تدبيجُ كتابٍ كامل عن نظريّة النصّ الأدبيّ من حيث هو مفهوم، ومن حيث هو جماليّة، ومن حيث هو علاقة إشكاليّةٌ مع النصوص والثقافات والآداب والإديولوجيّات[445] والقيم الأخرى، دون الحديث عن نظريّة التناصّ الغربيّة على حدَة، وفي فصل خالص لها، ولاسيّما بعد أن تناولنا في الفصل الماضي نظريّة التناصّ عند العرب، ممثّلةً فيما كان يُعرف في النقد القديم -العربي والأجنبيّ معاً- تحت مصطلح «السرقة الأدبيّة» (Le vol littéraire)، وذلك من خلال متابعة أهمّ النقّاد والمفكّرين العرب الأقدمين من أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ وأبي الحسن بن طَباطَبا العَلويّ إلى حازم القرطاجنّي

---

444 - لا نستثني من ذلك حتى ما كان كتبه محمد مفتاح في كتابه الريادي، ينظر مفتاح، تحليل الخطاب الشعري- إستراتيجيا التناص، ص.119-136، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت 1985 (ط.1)، ولا ما كتبه صبري حافظ في مجلة ألف... لأنّ البداية لا بد أن تتسم بالاحتشام مهما يبذل صاحبها فيها من الجهد... ولا يعني ذلك أنّ عملنا هنا سيكون كاملاً، ولكن كلّ ما في الأمر أنا نحاول الاستيعاب على نحو أوسع...

445- نكتب نحن اللفظ الأجنبيّ المعرّب دون ياءٍ بين الهمز والدال حتى لا تُفسدَ العربيّةَ بالجمع بين ساكنين.

وعبد الرحمن ابن خلدون؟ ثمّ خصوصاً بعد أن الحّ النقد الجديد بأنّ كلّ النصوص الأدبيّة هي تناصّ مع نصوص أخَرَ، أي هي حوار أزليّ مع النصوص السابقة عبر كلّ اللّغات والثقافات والجغرافيات (باختين، كريستيفا، بارط، إلخ.)...

إنّ نظريّة التناصّ (Intertextualité, Intertextuality) –بالاصطلاح المعاصر– والسرقة الأدبيّة، باصطلاح النقد العربيّ القديم، والنقد الغربيّ أيضاً، كما رأينا من خلال الفصل السابق ومطلع هذا الفصل، كانت تقوم على فكرة بسيطة لا تستدعي إلاّ متابعةً متأنّيةً، وإلاّ قراءة «متجسّسة» للشعراء المتأخّرين، بالقياس إلى الشعراء المتقدمين في الزمن، لمحاولة «ضبط» الأفكار والألفاظ التي اجترّها الأواخر عن الأوائل. وبغضّ الطّرْف عن ضعف أسس هذه النظريّة من حيث استحالةُ تطبيقها خارج الشعر العربيّ فيما بعد القرن الرابع الهجري، (وذلك باعتبار أنّ الشعر العربيّ حين اتّسع عبر الزمان والمكان والمقادير لم يعُدْ ممكناً، من الوجهة العمليّة، متابعةُ كلّ الشعراء ونصوصِ أشعارهم لمعرفة مصادرِ أفكارِهم معرفةً يقينيّة، بالإضافة إلى أنّ أجناس الأدب توسّعت فلم تعُدْ مقصورة على الشعر وحدَه؛ ولكنها امتدّت إلى الكتابات السرديّة وغير السرديّة، ولم يعد الشعر يمثّل، في الحقيقة، إلاّ أحدَ أقلّ هذه الأجناسِ الأدبيّة الجديدة رواجاً بين القراء...) فإنّها لا تنظر إلى التناصّ إلاّ على أساس أنّه «سرقةُ» شاعرٍ من شعْرِ شاعرٍ آخرَ غالباً، بكلّ ما يتضمّن معنى السرقة من رذيلة أخلاقيّة، وفنّيّة... ذلك بأنّ السارق ليس إلاّ سارقاً على كلّ حال، فسواء علينا أكان سارقاً للأفكار، أم سارقاً للأموال والعقار.

ولقد كان الأجانب انفسُهم يُقِرّون، في حقيقة الأمر، بوجود نظام «السرقة الأدبيّة» –على أنّه شرّ لا مناص منه– في كلّ الكتابات الفنّيّة على اختلاف أجناسها إلى درجة أنّ الروائي الفرنسي، جان جيرودو (Jean Giraudoux, 1882-1944) زعم أنّ «السّرقة الأدبيّة هي أساس كلّ الآداب، باستثناء الأوّل منها، المجهول على كلّ حال».[446] ونلاحظ أنّ جان جيرودو استعمل أداة استغراق التوكيد –«كُلّ»– ليكتسيَ حكمُه التعميم فجعله يقع على كلّ الآداب الإنسانيّة دون استثناء، على اختلاف اللّغات والأزمان والأوطان.

غير أنّ الناصّ المعاصر يحاول، في حذلقة حداثيّة بادية، أن يزعم للناس أنّه غير «السّرقة الأدبيّة» على الرغم من أنّه، في حقيقته، ليس إلاّها؛ فهو يُقِرّ بوجود مبادئها العامّة فيه، ولا يُنكرها منه. وكلّ ما في الأمر أنّ النقّاد الأقدمين كانوا ربما دانوا السرقة الأدبيّة وهوّنوا من شأن الأديب الذي يعوّل عليها تعويلاً مفضوحاً، في حين أنّ التناصّيّين لا يَدينون المُتناصّ فتيلاً، بل لا يتجشّمون حتّى عِبْءِ التوقّف لدى كتابته للتساؤل عن مصدر أفكارها وألفاظها، (متخلّين عن ذلك للأدب المقارَن الذي يخوض في هذه المسألة بحقّ وباطل، وبباطلٍ أكثر!...) ما داموا مقتنعين بأنّ الكتابة الراهنة ليست، في حقيقتها، إلاّ استبدالاً –على حدّ تعبير جوليا كرستيفا– لكتابة سابقة، والنصّ الماثل ليس إلاّ مزيجاً من نصوص أخرَ كثيرة «مجهولة»، كما يعبّر، هذه المرّة، رولان بارط...

---

446 –وبعبارة باللّغة الفرنسيّة: «Le plagiat est la base de toutes les littératures, excepté de la première, qui d'ailleurs est inconnue». Jean Giraudoux, in «Grand» Robert, Plagiat.

غير أنّنا لا نسلّم بما يزعم رولان بارط من أنّ النص الماثل ليس إلاّ عكساً لنصوص أخرَ «مجهولة»؛ فإنّا لا ندري كيف يمكن إنكار التناصّ «المتمي» الذي يمْثل في قريحة الكاتب وهو يهمّ بإفراغ نصّه على القرطاس، أو على شاشة الحاسوب؟ إنّ الذي يكتب الإبداع لا يزال يتمثّل بعض التعابير، أو بعض الألفاظ التي كان حفظها أو قرأها فوعاها، ولم يستطع نسيانها، مثل ألفاظ من القرآن الكريم بالقياس إلى الكتّاب العرب الذين يحفظونه بحذافيره، أو يحفظون منه طائفة من السور أو الآي...فإنّ بعض هذه الألفاظ لا يَني يمْثل في ذهن الكاتب وهو يهمّ بالكتابة فلا يستطيع عنه تجانفاً... هو لا يذكر، في الغالب، أنّه أخذ هذا اللفظ أو ذاك من مجرّد المعجم اللغويّ الميت، ولكنّه يعي وعياً كاملاً أنّ هذا اللفظ، أو أنّ هذا التعبير، أو أنّ هذا التعبير المناقض لذلك، أو المنسوج على منواله، كان علِقَه من نصّ شعري، أو كلمة بليغة، أو آية قرآنيّة، وهلمّ جرّاً...

إنّ من العسير أن نتقبّل النظريّة الكريستيفيّة التي اجترّها الكتّاب الغربيّون بعدها من أسطورة «الاستبدال» التي تزعم فيها كريستيفا أنّ النصّ المكتوب ليس إلاّ اجتراراً لنصوص أخرَ غيرِ معروفة، أو نصوص مجهولة، كما يعبّر بارط... فمثل هذا المذهب يجعل الكاتب عبداً لنصوص لا يعرفها، وكأنّه لم يتأثّر بها، وكأنّه مجرّد عبْدٍ مسخّر لها يُفرغها من أخلاط، ويكتبها من أمشاج؛ وكأنّه نضيبُ الخيال لا يتخيّلُ فيَخال، وكأنّه معتوه لا قريحة له على الإطلاق!

إنّنا نعتقد أنّ هناك نصوصاً لا يمكن أن تنساها الذاكرة في الثقافة القوميّة فتظلّ عالقة بها، فتنهال على القريحة لدى الهمّ بالكتابة دون إعنات القريحة في استحضارها، بل تمثل وحدها فتنثال عليها طوعاً... وإذن، فما تزعمه كريستيفا وأصحابُها من أنّ الكتابة مجرّد استحضار لنصوص سابقة مجهولة القائل، أي مجرّد استبدال النصّ الحاضر بالنصوص الغائبة، غيرُ مسلَّمٍ، لأنّ واقع الكتابة لا يقبل به كما هو دون تدقيق أو تفصيل...

ولذلك يناقض رولان بارط كريستيفا دون أن يعلن ذلك، بلباقة بادية، حين يقرّ بأنّ ما يطلق عليه «بين النصّ» (Inter-texte) هو تأثّر مكشوف للكتّاب الراهنين بالكتّاب السابقين؛ فيلحظ أنّ كتابات بروست كثيراً ما كانت مرجعاً لكتابات روائيّة أخرى؛ فبعد أن يتابع أثر ذلك لدى كتّاب فرنسيّين: ذاك يؤثّر في هذا في حلقة متصلة، وسلسلة متواصلة... لينتهي إلى إقرار التأثير وأنّ «الكتاب يصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة».[447]

والنقطة الأهمّ في هذه السيرة أنّ رولان بارط يتحدّث عن نصوص معروفة، تؤثّر في نصوص معروفة، من حيث لا تتحدّث جوليا كريستيفا (ورولان بارط أيضاً في موقع آخر من كتاباته [نظريّة النصّ] إلاّ عن نصوص مجهولة، تؤثّر في نصوص معروفة، كما سنرى ذلك بتفصيل...

ونحن نعلم من سيرة الشعر العربيّ المعاصر أنّ شعراء، وشاعرات أيضاً، اتُّهِموا بتُهم غليظة بالسّرقة؛ إذ ما أكثر ما قيل: إنّ الشاعر فلان تأثّر بالشاعر فلان إلى درجة أنّ بعضهم كان يعتقد أنّ الشاعر الكبير كان يكتب

447- R. Barthes, Le plaisir du texte, p. 59.

للشاعر الصغير، لبعض التدبير؛ ونريد أن نذهب من وراء بعض هذا إلى أنّ التناصّ لا يكون، في كلّ الأطوار، مجرّد تأثّر نصٍّ حاضر بنصّ آخر، سابق، مجهول...

وأيّاً ما يكن الشأن، فإنّ التناصّ يزعم أنّه قادر (على عكس السرقة الأدبيّة التي لم يومئ إليها التناصّيّون بوضوح منهجيّ قطّ، (وربما نكون نحن وصبري حافظ من أوائل من لحن إلى ذلك في الأعوام الثمانين من القرن الماضي -بالنسبة للأدب العربيّ طبعاً)، وكأنّ هذه الفكرة نزلت عليهم فجأةً من السماء، أو نجمتْ لهم بغتةً من الثرى؛ وكأنّ كلّ الأقدمين لم يتناولوا مسألة تفاعل النصوص الأدبيّة وتضافرها -وذلك ما فصلنا القول فيه في الفصل الماضي- وهذا أمر غير مقبول؛ لأنّ تأسيس الأفكار والنظريات لا بدّ له مِن أن يخضع لتأثيل تاريخيّ، لمعرفة المسارات التي سار فيها، والأسس والخلفيّات التي قام عليها، أو انطلق منها؛ إذ لا نعتقد أنّ نظريّة ما من نظريّات المعرفة يمكن أن تنطلق من عدم، أو تستند إلى مجرّد الهباء) على أن يجاوزَ كلّ ذلك إلى ما هو أعمق وأرحب، وأغنى وأبعد، في النظريّة العامّة للنقد الجديد والسِّيمائيّات الأدبيّة معاً.

لكنّا حين نتتبّع التعريفاتِ والتحديدات التي وردت عند عامّة كتّاب الحداثة الفرنسيّة، مثلاً، لا نكاد نجد شيئاً خارجاً عن نطاق ما كان الأقدمون يردّدونه، ولا خارقاً للدّأب الذي كانوا يسلكونه في تعاملهم مع الْتماس علاقة النصوصِ بعضِها ببعض، بل ألفينا نقّاداً -تناصّيّينَ- يكرّرون بعضهم بعضاً إلى درجة أنّه يمكن اختصار كلّ تلك الأفكار المكرّرة، كما سنرى، في

عدد قليل من الصفحات. ولقد كنّا رأينا، في الفصل الماضي، كيف كان العرب ينصحون للأدباء الناشئين بحفظ نصوص أدبيّة كثيرة ثم تناسيها من أجل النسج على منوالها، وذلك منذ القرن الثاني للهجرة، كما أفادنا بذلك ابن طباطبا[448]، ثمّ ابن خلدون، مثلاً.[449] كما أنّ أبا الحسن حازم القرطاجنّي[450] أثار مسألةَ أهمّيّة النوعيّة في انتقاء المحفوظ الذي في ضوء طبيعته يتكوّن ذوق الأديب ويتصقل أسلوبه انصقالاً؛ فأمّا إن تعامل مع نصوص أدبيّة رفيعة النسج، متناهية الأدبيّة، فأحسنَ اختيارَها، وأدمن استظهارَها، فإنه سيتأثّر بها حتماً فتنعكس في كتاباته فتعلو وترقى؛ وأمّا إن أساء اختيار النصوص المحفوظة، بأن شغِلَ بالسّيّئ الرّديء منها، فإنّ ذلك سيجعل منه أديباً رديئاً، أو كُتُوباً (Ecrivant)[451] ضعيفاً.

ولقد أهمل هذه المسألة، في الحقيقة، المنظّرون الفرنسيّون، فيما قرأنا نحن لهم على الأقلّ، فهم لم يتحدّثوا إلاّ عن النصوص العائمة الهائمة، الشاردة الغائمة، التي تتداخل مع النّص المكتوب -الرّاهن- أثناء إنجاز الكتابة الأدبيّة؛ فكأنّ هذا النصّ المكتوب الراهن ليس إلاّ صورة مصطرة لنصوص كثيرة أخَر مجهولة المصادر، ودَعيّة الأصول... في حين أنّ القرطاجنّي يربط طبيعة النصّ الراهن وأدبيّته، و/أو عدم أدبيّته، انطلاقاً من طبيعة المقروء والمحفوظ والمسموع... لأنّ الذي يعنينا في الكتابة الأدبيّة ليس هو تناصّها مع النصوص الأخَرِ فحسبُ، ولكنْ تناصّها وأدبيّتها أيضاً.

448- ينظر ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص.14-15.
449- ينظر ابن خلدون، المقدمة، ص.1105 وما بعدها.
450- ينظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص.26 وما بعدها.
451- Cf. R. Barthes, Essais critiques, p. 147-154.

إنَّ التناصّ في تنظيراته المعاصرة، وهي محدودة جدّاً على كلّ حال، بمعناه المعاصر، وفيما يرى أصحابه على الأقلّ، جاوز الأسس البسيطة –التي لا تستند في أمرها لا إلى خلفيات فلسفيّة، ولا إلى أسُس معرفيّة، ولا إلى نظريّات منطقيّة ورياضياتيّة[452]– إلى مجال أرحب، وفضاء أوسع؛ وذلك على الرغم من إحساس القارئ العاديّ، بلْهَ المحترفَ، بأنّ النقّاد الجدُد أنفسَهم يُقِرّون، على نحو أو على آخر، بغموض هذا المفهوم حيث كان لاحظ قريماس وكورتيس أن انعدام الدقّة والوضوح في هذا المفهوم أفضى إلى استخلاص نتائج كلية من مقدمات جزئيّة؛[453] كما كان ألمّ بغموضه من قدماء النقّاد العرب ابن رشيق حين قرّر وهو يتحدّث عن السَّرَق بأنّ «فيه أشياءَ غامضةً»؛[454] بل أمسى هذا المفهوم «مفتوحاً لاجتهادات واسعة، وهو يستقطب أموراً ومنطلَقاتٍ مختلفةً لفهم ديناميّة المجتمع والثقافة والأدب وسائر الصناعات، وفهم أنظمتها المتلاحقة».[455]

452– نحن نميّز بين النسبة إلى الرياضة والنسبة إلى الرياضيات؛ وإلاّ فكيف يُدرك المتلقّي ما يقال؟...

453 – Courtés et Greimas, Sémiotique, dictionnaire Raisonné de la théorie du langage, Intertextualité.

454– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 2. 280 (ط.2). وقد سها بشير القمري حين استشهد هذا النص فأثبته كما يأتي: «أشياء غامضة فيه». ينظر بشير القمري، الفكر العربي المعاصر، ع.60–61، 1989، ص.92، العمود الأول، السطر السابع عشر.

455– م.س. غير أنّ هذا النص في أصله هو لميشال فوكو، وعوّلنا على بشير القمري، لعدم تمكّنا من الوقوع على النص الأصليّ، وذلك على الرغم من أنّ الكاتب لم يذكر عنوان كتاب فوكو المترجم.

إنّ أحداً، فيما يبدو، من النقّاد الفرنسيين الجدُد، لم يُعْنَ بالنصّ الأدبيّ في مستواه النظريّ العميق، بعد ميخائل باختين، (Mikhail Bakhtine, 1895-1975) كجوليا كريستيفا (Julia Kristeva) التي بسطت أفكارها عن النص وعلاقاته وإنتاجيّته في كتاباتها عبر الدوريات والصحف المتخصصة، ولا سيما في كتابها الخطير الذي نشرته بباريس عام 1969 تحت عنوان:«سِيمَائيّة– بحوث في التحليل النصّيّ»[456] (Semeiotike, recherches pour une sémanalyse).[457] وهو الكتاب الذي حاولتْ أن تستوفي فيه هذه المسألة من معظم أطرافها، وأبعد أقطارها، وخصوصاً فيما كتبتْه في فصل: «النصّ المُغْلَق» (Le texte clos)[458].

456- ترجمنا معنى العنوان الفرنسي إلى اللغة العربية بناء على شرح رولان بارط للفظ «Sémanalyse» في مقالته «نظرية الأدب» أكثر من مرة حيث هو الذي شرح مصطلح كريستيفا الغامض قائلاً: «إنّ جوليا كريستيفا اقترحت أن يطلق على التحليل النصيّ (L'analyse textuelle) «Sémanalyse» إذ كان من الضرورة عكلان غير تحليل النص (...) من السيمائية الأدبية». (R. Barthes, op. cit., p. 1000).

457- نلاحظ أنّ الكاتبة كتبت مصطلح «سيمائية» (سيميوتيكي) باللغة الإغريقية، فاضطربت الكتابة إملائيًا في رقن هذا الحرف، فقد رأيت بعض الأصدقاء في المغرب كتبه ونشره تحت: «Sémiotékhé»، مع أنّ هذا اللفظ لا يوجد في اللغة الفرنسية، ولا اللفظ الذي ذكرنا أيضاً والذي هو كتابة أصلية للغة الإغريقية، كما كتبه مثلاً أندري أكون (André Akoun) في مقالته: «الأشكال الحديثة للنقد» (Les formes nouvelles de la critique)، ينظر كتاب: «الأدب»، ص.103. والحق أن كريستيفا كتبت لفظ «السيمائية» في أصل عنوان كتابها باللغة الإغريقية، ولذلك وقع الخلط في الترجمة إلى الفرنسية والعربية معاً. ونلاحظ أنّ اللفظ الفرنسيّ «Sémanalyse» لمّا يدرج في المعاجم الفرنسية (لاروس لعام 2003). ويبدو أنّ أن هذا اللفظ مركب من «Sème» ويعني الملمح الدلالي الذي يشكّل الوحدة الصغرى للدلالة، كما يقرر ذلك معجم «Hachette encyclopédique». وتأسيسا على ذلك فيكون معنى «Sémanalyse» تقريباً، لا تدقيقاً: «تحليل العناصر الدنيا للدلالة». فنقول مثلاً: «الشيخ» يوجد فيه دلالة «الإنسان»، و«الشيخوخة»، و«الذكورة». فالشيخ هو العنصر الأدنى للدلالة التي تستنتج من ذكره ثلاثة معان...

458 - Ibid., p. 52-81.

لكنْ بدا لنا ونحن نقرأ هذا الكتاب أن جوليا كريستيفا عُنِيَتْ، في الحقيقة، بمسألة «إنتاجيّة النّص» (Productivité textuelle)[459] فيه أكثر مما عُنيت بتناصيّة النّصّ. فهي لم تكد تذكر التناصّ إلاّ مرّات محدودة، كما لم تكتب عنه، نتيجة لذلك، إلاّ فقرات معدودة؛ في حين أنّها أسهبت إسهاباً مستفيضاً في كتابتها عمّا أطلقتْ عليه «إنتاجيّة النّصّ»، أو «الإنتاجيّة النصّيّة» بترجمة حرفيّة.

وإنّما صدّرنا هذا الفصل بالحديث عن جوليا كريستيفا لأنّ عامّة النقّاد لا يكادون يذكرون مفهوم التناصّ إلاّ مرتبطاً بها، موقوفاً عليها؛ فكأنّها هيّ أمُّ عُذْره، إن صحّ إطلاق مثل هذا المعنى الذُّكوريّ على معنىً أنثويّا... ويبدو أنّ الفرنسيين لا يكادون يذكرون مَن هو أوّل المُنْشِئين لهذا المصطلح؛ ولذلك نجد معجم روبير الذي يؤرّخ، في العادة، لميلاد الألفاظ والمصطلحات يزعم أنّ لفظ «L'intertextualité» نشأ عام 1958،[460] دون أن يحدّد اسم الناقد الذي أنشأه!... ولَمّا رأينا عامّة النقاد كأنّهم يقرّون لجوليا كريستيفا بسبق الاستعمال، بمن فيهم رولان بارط (Roland Barthes, 1915-1985)، (في مقالته الشهيرة التي كتبها في الموسوعة العالميّة تحت عنوان: «نظريّة النص» (Théorie du texte) فإنّا افترضنا، أوّل الأمر، أنّ جوليا كريستيفا كانت كتبت مقالة «النص المغلق» (Le texte clos)، (وهي المقالة التي تمثّل الفصل الثالث من كتابها الآنف الذِّكر)، ونشرتها في مجلّة ما سنة[461] 1958 وهي السنة التي وُلد فيها هذا المصطلح حسَب معجم «روبير

459 –Cf. Id., p. 147-184.

460 –Cf. Le nouveau petit Robert, Intertextualité, 1993.

461– نشرت هذه المقالة، لو أنّها كتبت، كما نزعمها صاحبتها عام 1966–1967. راجع جوليا كريستيفا، م.س.، ص.81.

الصغير الجديد») قبل ان تَضْطَمَّهُ إلى فصول كتابها، وإلاّ فأنّى لمعجم روبير هذا التاريخُ؟ وكيف تأتّى له ذلك، دون أن يذكر الناقد الأوّلَ الذي اصطنع هذا المصطلح، للمرة الأولى، في تاريخ النقد الإنسانيّ على غير دابه في التاريخ للألفاظ الفرنسيّة؟

ويبدو أنّ جوليا كريستيفا افادت في إبكارها إلى الحديث عن التناصّ في الكتابات الأدبيّة إمّا من كتابات ميخائيل باختين عن دوستويفسكي ورابلي، وإما من كتابات أندري مالرو كما سنرى، وإما من كتابات جان جيرودو الذي يبدو أنّ النقّاد الفرنسيّين غمطوه حقّه حين تناولوا مضمون مقولته فطوّروها دون أن يُحيلوا عليه قطّ، فيما نعلم (ونحن هنا نقع بهذا السلوك – من حيث لا نريد– إمّا في فخّ تأسيسات الأدب المقارن العقيمة، وإمّا في فخّ إجراءات السرقات الأدبيّة العتيقة، وذلك بمحاولتنا معرفة الأسبق استعمالاً من النقاد لمصطلح «التناصّ» (Intertextualité)،[462] غير أننا لم نجد بُدّاً من ذلك ونحن نحاول التأريخ لأوّليّات استعمال مفهوم التناصّ)؛ ذلك بأنّ جان جيرودو هو الذي كان سابقَ إلى استعمال مصطلح: «السرقة الأدبيّة» «Le vol littéraire» في الأدب الفرنسيّ (أمّا في الأدب العربيّ فقد سُبِق إلى ذلك بزُهاء اثني عشر قرناً): في اهتدائها إلى فكرة «إنتاجيّة النصّ» (Productivité textuelle)، أو «الإنتاجيّة المسمّاة نصّاً» (Productivité dite texte)[463]. وقد عزّزت كرستيفا إجراءاتها التنظيريّة بمبادئ المنطق وقواعد الرياضيات.

462- لا يكاد النقاد العرب الجدد يصطنعون «التناصيّة» على الرغم من أنها هي الترجمة السليمة للأصل الغربي المنتهي بمقطع «Ty» في الإنجليزيّة، والمقطع الفرنسي «Té»، ولكنهم يصطنعون «التناصّ». ولكنه ترجمة سليمة لمعناه باعتبار أنّ الشيئين إذا اشتركا في اللغة العربيّة فالتفاعل كاف للدّلالة على ذلك الاشتراك. فلما اشترك النص مع غيره في الأخذ والعطاء، فقد تناصّ النصُّ مع نصّ غيره فهما متناصّان؛ فهو إذن التناصّ.

463 –Voir J. Kristeva, Semelotike, recherches pour une sémanalyse, p. 147-184.

غير أننا حين عدنا إلى قريماس لننظر ما ذا قال عن هذا المفهوم ألفيناه يزعم أنّ مُنْشِئه الأوّلَ كان هو ميخائيل باختين (لا جوليا كريستيفا، ضمناً)، وذلك حين يقول: «لقد أثار أهميّة كبرى في الغرب (مفهوم «التناصّ») منذ أن جاء به السِّيمَائيّ الروسي باختين، وذلك بفضل أنّ الإجراءات التي يتضمّنها هذا المفهوم يمكن أن تكون قادرة على التبادل، من الوجهة المنهجيّة، مع نظريّة «المؤثّرات» التي أسِّسَت عليها، بوجه عامّ، بحوث الأدب المقارَن».[464]

إنّ نصّ قريماس وكورتيس واضح صريح في أنّ ميخائيل باختين، ويَصِفَانه في نصّهما بالسِّيمَائي -كي يبرّرا ذكْرَه في معجمهما الموسوعيّ-، (في حين أنّ كتب التراجم الأخرى، في عامّتها لا تصنّفه إلاّ في طبقة نقّاد الأدب، لا في طبقة السِّيمَائيّين) هو الذي أسّس مصطلح «التناصّ».

وبعض ذلك يتّضح أنّ جوليا كرستيفا، حتّى يبدوَ دليل خِرّيت يدحض ما نقول، أو ما يقول كورتيس وقريماس على الأصحّ، ليست هي التي أنشأت مصطلح التناصّ إنشاءً، ولكنّ الذي أنشأه إنما هو ميخائيل باختين.[465] فهذا المفهوم، إذن، وبناء على ما أورده قريماس وكورتيس، نشأ في روسيا، وليس في فرنسا.

---

464 – Courtés et Greimas, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Intertextualité.

465- من أهمّ كتب باختين كتاباه: «مشاكل الشعريات عند دوستويفسكي» (Problèmes poétiques de Dostoïevski) (وظهرت طبعته الأولى عام 1929 بموسكو، وطبعته الثانية عام 1961)، (والعنوان الأصلي باللغة الروسيّة: «Problemi poetiki Dostoïevskovo»)؛ و«فرانسوا رابلي والثقافة الشعبيّة على عهد النهضة» (François Rabelais et la culture populaire sous la renaissance)، وظهر بموسكو سنة 1965. ويبدو أنه من خلال دراسته للاحتفاليّة، أو «الكرنفاليّة» في أدب هذين الأديبين العالميّين الشهيرين انتهى إلى تلاقي النصوص وتفاعلها عبر الكتابات والثقافات الإنسانيّة...

يزعم فريماس وكورتيس أنّ الأدب المقارن أفاد من تشابه الأفكار عبر أدبِ لغتين اثنتين، أو حتّى عبر أدبِ لغاتٍ متعدّدة، بعد أن كانت نظرية التناصّ (نظريّة السرقات الأدبيّة بالمصطلح العربيّ القديم) تجتزئ بمتابعة تشابُه الأفكار عبر أدبِ لغةٍ واحدة. غير أنّ الأدب المقارن أعْنَتَ نفسه إعناتاً شديداً دون أن ينتهيَ إلى نتائجَ كبيرةٍ، في رأينا نحن على الأقلّ؛ ذلك بأنّ اللّهاث وراء معرفة مصادر الأفكار لدى الأدباء عبر آدابِ لغاتِ العالم ليس أمراً ميسوراً، بل أمسى شبه مستحيل لكثرة الكتابات، وقِصَر الأعمار، وتبعثُر الأفكار، على الرغم من أنّ العالم أمسى قريةً صغيرة فيما يزعم الإعلاميّون. لكنّ العالم، في الحقيقة، لا يزال بحجمه المتّسع، ومساحته الشاسعة، وتأشيراته العسيرة التي تبلغ في بعض الأطوار حدّ المستحيل الذي لا يُدرك من أجل الحصول عليها، ولا يزال كلّ قطر يتعصّب لثقافته ولغته، وهو أمرٌ طبيعيّ، لأنّ حبّ الأوطان من الإيمان؛ فأين، إذن، توجد هذه القريةُ التي تختصر مساحة العالم، وتطوي أبعادها فيه؟ إنّ تقدّم وسائل الإعلام لا يعني أنّ الناس يقرءون كلّ الكتابات الأدبيّة في القارّات الخمسِ التي تطبع أعداداً مهولةً من الكتب سنويّاً، فيشُقّون على أنفسهم في البحث عمّن كان أوّل الكاتبين في إثارة الأفكار التي يقرءون؟...

وإذن، فمن العسير على أيّ فريق من الباحثين أن يضبط كلّ الأفكار التي كُتبت في آداب ثلاثِ لغاتٍ فقط: كأن تكون العربيّة، والإنجليزية،

والفرنسيّة، لينتهيَ إلى أيّ الكتّاب في هذه اللّغات كان أسبق من سواه إلى فكرة متداوَلة متبادَلة بين كاتبين، أو أكثر، فكيف بتعميم ذلك حتّى يشمل كلّ اللّغات الإنسانيّة؟... وتلك نقطة الضعف التي تقلّل من دور الأدب المقارَن، بالإضافة إلى أنّ النتائج التي يتوصّل إليها لا تكون مسلّمة في كلّ الأطوار، وإن وقع التسليم بها فهي لا تشيّد بناناً، ولا تقيم له أركاناً، ولكنّها تظلّ مجرّد إشباع فضول معرفيّ، أو تعزيز نزعة قوميّة (كثيراً ما نجد الْمُقَارِنَ يحاول التعصّب لثقافته القوميّة ولو بدافع البحث عن الحقيقة التاريخيّة فيزعم أنّها أثّرتْ في الكتابات الأخرى) لا غير...

إنّ تأسيسات الأدب المقارن لا تبتعد كثيراً، في الحقيقة، عن السرقات الأدبيّة العربيّة التي كان أمرها ميسوراً في القرون الأولى للهجرة؛ لمحدوديّة عدد الشعراء، ولتفرّغ الناس لقراءة الشعر، أو سماع إنشاده، أمام انعدام الأجناس الأدبيّة الأخرى... ولذلك انطفأت جذوة تلك الجهود التي بذلها مقارِنون فرنسيّون، وقبلهم اوربيون وامريكيّون،[466] أساساً، وانتهت إلى العالم العربيّ متأخّرة، كالعادة، في النصف الثاني من القرن العشرين، فلم تُثمر شيئاً ذا بال؛ لأنّ حقل الأدب المقارن هو أساساً الاشتغال بالبحث في أسبقيّة الأفكار عبر أكثر من لغة. وتلك مهمّة مستحيلة ما لم يكشف الكاتب المبحوث في كتابته، شخصيّاً وصراحة، عن مصادر أفكاره. ولو جاء ذلك الكتّاب لارتقوا إلى مستوى الأنبياء!

---

466 – Cf. par exemple M.-F. GUYARD, La littérature comparée, P.U.F, Paris, 1965 (Col. « Que sais-je ?»).

فكان لا مناص، إذن، من التفكير في استحداث نظريّة جديدة توفّق بين أفكار السرقات الأدبيّة العقيمة الإجراء، وأفكار الأدب المقارَن المستحيلة التحقيق، فتنقذهما معاً من الورطة، لتعلنَ للناس أنّ الكتابة الأدبيّة ليست إلاّ تفاعلاً أزليّاً مع كتابات أخرى غير معروفة غالباً لا لدى المتلقّي، ولا حتّى لدى الكاتب نفسه في كثير من الأطوار. ومن العبث اللهاثُ وراء أيّ الكاتبَين الاثنين، أو أيّ الكُتّاب، كان هو صاحب الفكرة الأولى التي أخذت منه فيما بعد بالزيادة أو النقصان، أو المناقضة أو القلب، أو غير ذلك من أضرُب التناصّ التي يصعب إحصاؤها وحصرُ مجالاتها...

ونجنح إلى الزّعم بأنّ جوليا كريستيفا استثمرت الأفكار الأولى التي كانت تُكتب عن «السرقة الأدبيّة» –وأفادت خصوصاً من باختين– فاجتعَلتْها هي: «Intertextualité»، أو «إنتاجيّة النصّ» (Productivité textuelle)، أو «الإنتاجيّة المسمّاة نصّاً» (Productivité dite texte)[467] على الأصح من وجهة، ومَنْطَقَت نظريّتها بتغذيتها بالرياضيات من وجهة أخراة. فهي أوّل كاتبة باللّغة الفرنسيّة بلورت هذا المفهوم فشاع عن طريق كتابها الآنف الذِّكر، وضاع حقّ ميخائيل باختين الذي عُرفت جهوده تحت مجموعة من المصطلحات التي تؤسّس للتناصّ بصورة غير مباشرة مثل:«البِنَى الحواريّة للنّصّ» (Les structures dialogiques)[468]، و«كرنفاليّة النّص» (Le carnavalesque)، و«تعدّديّة أصوات اللّغة» (La polyphonique des langages).[469]

467 – Voir J. Kristeva, Semeiotike, recherches pour une sémanalyse, p. 147-184.
468 – Cf. Jacques Leenhardt, Sociologie de la littérature, in Encyclopaedia universalis t. XI, p. 138.
469 – Ibid.

والحق أننا حين تابعنا ما كُتب عن التناصّ في الكتابات النقديّة الفرنسيّة المعاصرة تبيّن لنا أن جوليا كرستيفا هي أسبقهم حقّاً إلى معالجة هذا الموضوع من سائر أقطاره؛ فكلّ الذين كتبوا بعدها عن التناصّ هم عالة عليها، وكتاباتهم ليست إلاّ امتداداً لكتابتها، انطلاقاً من رولان بارط، إلى قريماس، إلى ميشال اريفي، كما سنرى في بعض هذا الفصل، غير أنّ الخيّر هو أنّ كرستيفا لم تحاول الإحالة على الأفكار التي سبقتها والتي ألهمتها إلى بلورة هذه النظريّة.

فلقد كتبت مقالة جميلة سنة 1966-1967 تحت عنوان: «النصّ المُغلق» حاولت أن تعرض فيها لعامّة الأسس التي يقوم عليها التناصّ. ومن بين ما تقرّره جوليا كريستيفا في هذه المقالة قولُها: «إننا نعرّف النصّ على أنّه جهاز عبْر-لسانيّ (Translinguistique) قادر على إعادة توزيع نظام اللغة (Redistribue l'ordre de la langue)، جاعلاً الكلمة المبلّغة (La parole communicative) التي تسعى إلى بثّ المعلومة في عَلاقة حيمة، مع اختلاف أنماط الكلام[470] ما سبق منها وما تآنَ. وإذن، فليس النصّ إلاّ إنتاجيّة (Productivité)؛ وهو ما يعني:

470- تعني هذه العبارة باللغة الفرنسية: «Types d'énoncés»، وقد رأينا أن نترجمها هنا بعبارة: «أنماط الكلام»، لأننا لم نر عبارة أليق في هذا الموقع بأحسن من هذا، مع العلم أنّ كلّ الترجمات العربية لمفهوم «Énoncé» ليست موفّقة إلى اليوم.

1. أنّ علاقته باللغة التي يتموقع فيها هي علاقة تقوم على إعادة توزيع اللّغة توزيعاً تقويضيّاً وتطنيبيّاً[471] معاً. ونتيجة لذلك فالنص سهْلُ المعالجة عبر تراتيبات منطقيّة أكثر مما هي لسانياتيّة؛

2. أنّ النص هو عبارة عن استبدال للنصوص، أي التناصّ: ذلك بأنّ في حيز النص مجموعةً من العبارات، مأخوذةً («مسروقة» بالاصطلاح العربيّ القديم) من نصوص أخرَ، تتلاقَى لتغتديَ محايدة»[472] بقدرتها على الإفلات من التأثير الواقع عليها من تلك النصوص ليقع ما يمكن أن نطلق عليه «الذّوبان النّصّي»، وذلك بتلاشي النصوص السابقة في النصّ الراهن. وهو ما كان يطلق عليه النقاد والمفكرون العرب الأقدمون، ومنهم ابن طباطبا وابن خلدون، «الحفْظ ثمّ النسيان».

ثمّ لم يزل أهل الغرب يتوسّعون في معالجة هذا المفهوم، أو قل يضيّقون في المعالجة، حتى جاء قريماس فزعم أنّ التناصّ قد يكون نافعاً لأصحاب الأدب المقارَن،[473] ظهيراً لهم في إجراءاتهم. وإنّا لا ندري كيف يهنّئ قريماس، في مطلع مقاله وآخرها، أصحاب الأدب المقارَن على أنّهم سيُفيدون فائدةً

471- من الناس من يستعمل «التفكيك» تعبيراً عن هذا المعنى. والتفكيك هو، كما يدلّ عليه معناه، هو الفصل ما بين أجزاء جهاز، وفصله ثم إعادة العنصر إلى مكونه الأول دون تغيير أو تبديل. والمعنى المراد في أصل المصطلح الأجنبيّ هو غير ذلك. ولكن رأينا نحن أصطنعنا لفظين اشتققناهما مقابلا للفظين الأصليين: « Destructive- constructif» قياسا على قول المتنبي: «تقويض وتطنيب»، وأصل الكلام من قصيدته البائية المعجبة:
قد وافقوا الوحش في سكنى مراتعها وخالفوها بتقويض وتطنيب
والآية على أنّ دريدا لم يكن يريد إلا ما يعني «التفكيك» فقط، أنه يقول في إحدى كتاباته: «إذا كان التقويض يمثّل حقا، فليعتزّ ما يشبه من الأبنية المتقادمة المتواهية وذلك من أجل إعادة البناء من جديد». فالتفكيك لا يعادل البناء، ودريدا يصطنع ما «يشابه معناه» إذن، التقويض، وليس التفكيك الذي لا يليق بالمقام...

472 – J. Kristeva, Le texte clos, in op. cit., p. 52.

473 – Courtés et Greimas, op. cit.

عظمى من هذا العلم الجديد من حيث كان أولى له أن يُنذرهم لا أن يبشّرهم، وأن يعزّيهم لا أن يهنّئهم؛ ذلك بأنّ التناصّ جاء ليحاول تشييع الأدب المقارن إلى مثواه الأخير؛ إذ لم يعد العقلاء من النقّاد يشغلون أذهانهم، بتكلّف البحث عبر عشرات الآداب العالميّة، بمَن عسى أن يكون صاحب الفكرة الأولى بالقياس إلى كاتبين اثنين، بلْهَ طائفةً من الكتّاب؛ إذ استنام الناس، منذ ظهور نظريّة التناصّ، إلى أنّ الأفكار مطروحة في الطّريق، كما كان زعم ذلك الجاحظ منذ زهاء اثني عشر قرناً، ولكلّ كاتب الحقُّ كلُّ الحقّ في أن يأخذ منها ما يشاء. ولئن كان كثير من الكتّاب يشتركون في معالجة فكرة ما، فإنّ الاشتراك في معالجة تلك الفكرة لا يعني سرقتها، لأنّ المشترك فيها سيضيف إليها، أو ينقص منها، أو يناقضها، أو يسخَر منها، بما يخدم النصّ الأدبيّ؛ فهو لا يسرق الفكرة برمّتها صراحة (حتى على افتراض أنه ألمّ عليها وتناصّ معها على سبيل القصد العمديّ)، ويضمّنها كتابته، فيُصنَّف في طبقة «السارقين» (Les plagiaires). ثمّ لا أحدَ يستيقن أنّ الكاتب الثاني أخذ من الكاتب الأوّل ما لم يصرّح بذلك تصريحاً (والكتّاب في مألوف العادة لا يصرّحون بمصادر أفكارهم إلاّ في أطوار نادرة جداً، فهم، بعض ذلك، ربما يشبهون النساء في عدم الكشف عن أسنانهنّ!)، فورودُ مبدأ توارُد الخواطر، أو وقوع الحافر على الحافر، على حدّ تعبير أبي الطّيب المتنبّي، أمرٌ لا أحدَ يستطيع إنكارَ وقوعه.

إن فريماس وكورتيس يزعمان أنّه في العهد الراهن لا مجال أولى بنظريّة التناصّ من الأدب المقارَن؛ مع ما نعلم من أنّ غاية الأدب المقارن ليست هي

غاية التناصّ؛ فالتناصّيون يُقرّون بوجود المؤثرات لكنّهم يأبَوْن أن يبحثوا في أصولها؛ في حين أنّ المقارنين (Les Comparatistes) قُصاراهم البحثُ عن صاحب الفكرة الأولى في أدب خارج لغته. أمّا التناصّ فلا يعترف بالحدود التأثيريّة، فقد تكون من معاصر، من جنس لغة المتناصّ مع الناصّ؛ وقد تكون في عصره، كما قد تكون قديمةً موغلة في القِدم. ولا فرْق في ذلك بين التأثّر بالعصر واللّغة والأدب في وطن المتناصّ، بما وراء ذلك زماناً ومكاناً وأدباً... فما ذا عسى أن يُفيد الأدب المقارن الذي ما كان إلاّ ليعارضَ أصلاً التناصّ، لأنّ في إقرار التناصّ تكمن نهايتُه الحتميّة!؟

فالأدب المقارَن إصرارٌ على البحث عن أصل الفكرة، والذهاب في ذلك إلى أبعد الحدود الممكنة، أي إلى إمكان العثور على أبي عُذْرها، فهو ضجيج وهدير؛ في حين أنّ التناصّ زهدٌ في البحث عن أصل الفكرة المعالَجَة مع الإقرار بوجودها، فهو صمتٌ وتسْليم.

والأدب المقارَن إصرار على البحث، غالباً، عن أصل فكرة واحدة اصطنعها كاتبان اثنان –متزامنان أو غير متزامنين– في لغتين مختلفتين، فهو إجراء مغلَق لا يستطيع، بحكم أسس وضعه، أن يجاوز ذلك إلى أفق أرحب؛ على حين أنّ التناصّ إجراء مفتوح؛ فهو لا يعنيه أن يبحث عن أصل الفكرة في لغة واحدة أو لغتين أو أكثر؛ ولكنّه دعوة إلى الإقرار بأنّ الكاتب وهو يكتب يكون كحاطبِ بليلٍ، أو جامعٍ من طريق، تأتيه الأفكار من تلقاء الشرق والغرب، ومن نحو الماضي والحاضر، ومن كلّ اللّغات والآداب، بل من كلّ الأحاديث المقروءة والمسموعة، فيثبتها بالكتاب...

إنّ أهمّ ما انتهى إليه التناصّ في تأسيساته أنّه خلّص النصّ من الانغلاق على نفسه، والانزواء حول ذاته، بل جعله ينفتح على كلّ النصوص في العالم، فكأنّ التناصّ ذو نزعة اجتماعيّة وإنسانيّة معاً، وهو ما كان ميخائيل باختين أغنت نفسه في «كرْنفالاته»؛[474] فكأنّه محاولة جادّة للرّقيّ بالكتابة إلى مجالها الإنسانيّ الأرحب. فالتناصّ رفضٌ للجغرافيا والتاريخ والحدود واللّغات والجنسيّات. بل هو إجراء مفتوح يحتضنّ بكلتا راحتيه كلّ الأفكار من مختلف لغات العالم. وهذا المستوى من «تآخي» الأدب الإنسانيّ لم يتحقّق قبل ظهور التناصّ. فإذا كان الألمان يعُدّون كلّ كتابة أدبيّة باللغة الألمانيّة في العالم[475] -ولا سيما في أوربا كما هو الشأن بالقياس إلى الأدبين السويسريّ، والنمساويّ-[476] هي أدب ألمانيّ فإنّ ذلك قام، فيما يبدو، على قلّة انتشار اللّغة الألمانيّة وصعوبة تعلّمها للأجانب، فهو ضرب من الإغراء للإقبال عليها. في حين أنّ الفرنسيّين آثَرُوا الجنسيّة والعِرق على اللّغة؛ فليكتب الكاتب، غيرُ المنتمي إلى العِرق الفرنسيّ، ما شاء اللّه له أن يكتب باللغة الفرنسيّة، فإنّ كتابته ستظلّ أجنبيّة عن الأدب الفرنسيّ ولو كان أكتبَ من فولتير (François Marie Arouet, dit VOLTAIRE, 1694-1778)، وأفصح من أناطول فرانس (Anatole France, 1844-1924)،[477] لأنّ الفرنسيين

474 -Cf. Jacques Leenhardt, op. cit.

475- ينظر فان تيغم، الأدب المقارن، ترجمة سامي مصباح الحسامي، ص.35، نشر المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، (دون تاريخ).

476- لاحظنا في الندوة العربية الألمانية التي انعقدت حول موضوع الرواية بصنعاء في شتاء 2004 بحضور الأديب الألمانيّ الشهير، غونتر غراس، أن الوفد الألماني كان متكونا من الألمان، والسويسريين، والنمساويين، مما يدل على وحدة الأدب -من حيث اللغة- في هذه الأقطار، وكذا في معظم هذه الندوة.

477- يشار إلى البعض هنا مشكلة الأدب المكتوب باللغة الفرنسية لدى كتب، ويكتب، جزائريون ومغاربة وتونسيون؛ فهذا الأدب لا يعترف به النقد الفرنسيّ على أنه امتداد للأدب الذي يكتبه الفرنسيون عرقا، بل يعتبرونه أدبا أجنبيا عن الأدب الفرنسيّ محدول هؤلاء، أن يحتفلوا على الأدب العربيّ الأصليّ في معظم هذه الأوطان فرفضوا في جحود بغيض... وأصبحت مسألة انتماء هذا الأدب إشكالة لا حل لها...

بالإضافة إلى غيرتهم على نقاوة عِرقهم –وهذا أمر لا ينازعهم فيه أحد– فإنّ لغتهم بحكم استعمارهم لعشرات الأقطار من إفريقيا ومناطق أخراة من العالم أمست منتشرةً إلى حدّ كبير،[478] ولذلك غالَوْا في الشرط وأبعدُوا كلّ الكتابات الفرنسيّة التي ليس أصحابها من عِرقهم... غير أنّ الناصّ لم يغيّر فتيلاً من إشكاليّة انتماء الأدب الذي يكتبه أجانبُ إلى لغته الأصليّة، أو إلى الجنسية الأصليّة لأصحابه...

فعلى حدّ تعبير أحدِ المنظّرين الفرنسيين: «إنّ كلّ نصٍّ هو عبارة عن امتصاصٍ وتحويلٍ لنصوص أخرَ».[479] ولا تعدو هذه المقولة، في الحقيقة، أن تكون تمثُّلاً لمقولة جان جيرودو: «السّرقة الأدبيّة هي أساس كلّ الآداب»،[480] لا نسْخاً لها. وكلّ ما في الأمر أنّ جيرودو يصطنع مصطلح «كلّ الآداب»، وهذه المقولة تستعمل عبارة: «كلّ نصّ».

ولا يذهب إلى أكثر من ذلك رولان بارط حين يقرّر في مقالته الشهيرة التي كتبها للموسوعة العالميّة، أن «النص يعيد توزيع اللّغة (فهو حقلٌ لإعادة هذا التوزيع). ولعلّ أحَدَ مسالك هذا التقويض والتّطنيب[481] (Cette décons-truction- reconstruction) هو، أوّلاً وأخيراً، استبدالٌ للنّصوص، أو لشذرات منها؛ وذلك لما كان، ومما يكون، من حول النصّ الماثل، وفيه: فكلّ نصّ هو

478- تشكو اللغة الفرنسيّة، في الحقيقة، منذ بعض الزمن من مزاحمة الإنجليزيّة لها. غير أنّ مكانتها في البلدان التي استعمرتها مثل السنغال، وساحل العاج، وبلدان المغرب العربي... لا خوف عليها! فليطمئنّ أهل هذه اللغة أرجاءهم، ويشخر من يغفون!

479- Michel Arrivé, La sémiotique littéraire, in Sémiotique, l'Ecole de Paris, p. 146

480- J. Giraudoux, op. cit.

481- انظر الإحالة رقم: 29 من هذا الفصل لمعرفة سبب اختيارنا لعبارة «التقويض والتطنيب».

تناصٌ تمثُلُ فيه نصوصٌ أخرُ على مستويات مختلفة، وتحت أشكالٍ قد لا تخفى على الإدراك إلاّ قليلاً؛ سواء ما سلَفَ من نصوص الثقافة وما حضر؛ فكانَ كلّ نصّ هو نسيج جديد من شواهدَ مُعادَةٍ».[482]

والحقّ أن بارط لا يكاد يزيد شيئاً غير تكرار ما كانت جوليا كرستيفا قالته في بعض ما عرضنا له من كلامها منذ حين؛ ولذلك نجد بارط يصطنع كثيراً من مصطلحاتها في مقالته المُومَأ إليها مثل الإنتاجيّة (Productivité)، وإعادة التوزيع (Redistribution)، والتقويض (Déconstruction)، والتطييب (Reconstruction)، والسابق (Antérieure)، والاستبدال (Permutation)...

وكذلك يرى رولان بارط (والحقيقة أنّ جوليا كريستيفا هي التي ترى!) أنّ التناصّ هو نتيجة إعادة توزيع اللّغة داخل الكتابة، فالتقويض والتطييب، والنماذج الإيقاعيّة، ومتفرّقات العبارات القائمة في المجتمع[483] كلّها مظاهر من التناصّ، أي معطيات للنصّ حين يُكتب.

---

482 - R. Barthes, Théorie du texte, in Encyclopædia universalis, t. XVII, p. 998 . France. S.A, 1985.
هذا ولقد كان ترجم هذا النصَّ البارطيَّ الأستاذ محمد خير البقاعي، ترجمة جيدة في رأينا، ونشرت الترجمة في مجلة العرب والفكر العالمي، ع.3. 1988، ص.90–103. وفات الأستاذ البقاعي أن يذكر تاريخ طبع الموسوعة العالمية مما جعله يحيل على غير الصفحة وعلى غير الجزء اللّذين أحلنا نحن عليهما. وكان يفترض ذكر تاريخ الطبع، لأنّ هذه الموسوعة في كلّ طبعة تتضخّم حيث إن نسختنا فيها اثنان وعشرون جزءاً، وأحسب عدد أجزاء آخر طبعة من هذه الموسوعة جاوز الخمسة والعشرين...
وهذا نصّ ترجمة الأستاذ البقاعيّ للفقرة القصيرة التي استشهدنا بها والتي قمنا بترجمتها ترجمة شخصيّة: «يعيد النص توزيع اللغة (وهو حقل إعادة التوزيع هذه). إنّ تداخل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر كمركز وفي النهاية تتحد معه، هو واحدة من سبل ذلك التفكيك والانبناء: كل نص هو تناصّ، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصيّة على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرّف فيها نصوص الثقافة السالفة والحالية: فكل نص ليس إلاّ نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة».
483- نلاحظ أنّ ميشال أريفي كان اصطنع عبارات بارط بحرفيها، ولكن دون تنصيص. وكذلك نلاحظ أنّ من نحن العرب من النقاد مَن لا يلتزم الأمانة العلميّة في النقل. وكأنّ ميشال أريفي حلّق نظريّة التناصّ في بعض كتابته غير مختص!

وكان رولان بارط هو الذي حذّر من علم اللّبس بين مكوّنات الأدب المقارن مثل الأصول والتأثيرات،[484] وبين مكوّنات التناصّ الذي هو حقل عامّ لأشكال وأفكار مجهولةِ المؤلّف، حيث إنّ أصلها نادراً ما يُعرفُ. كما أنّ التناصّ ربما قام على شواهدَ غير قصديّة أو تلقائيّة، وعلى مُعطَيات لا تُذْعن لنظام التنصيص...[485]

ونستخلص من كلام كرستيفا وبارط معاً أنّه لا يوجد كاتب يصدر عن إبداع ذاتيّ؛ بل إنّ كلّ كاتب تراه يشُنّ الغارة على سَوانِه بقصد أو بدون قصد، في سلسلة متّصلة لا ينقطع اتّصالها، على جهلنا بمن يكوّن هذه السلسلة العجيبة المجهولة! أي كأنّ اللّغة هي التي تفعل فعلها دون صاحب ولا فاعل! ولعلّ ذلك ما كان لاحظه الشكلانيّون الروس حين كانوا يرون أنّ «الأدب يصطنع لغة خاصّة على نحو يصير واضحاً أنّ ما يعنيه هو الطريقة التي يتحدّث بها عن امرأة، وليس الحقيقة نفسها المعلّقة بمثل هذه المرأة. وبوضع النقط على الحروف حول وجه الحديث، وليس حول حقيقة الشيء المتحدَّث عنه، [كما يجعلنا] ننتهي إلى أنّ الأدب يعني لغة ذاتيّة المرجعيّة (Un langage autoréférentiel)، لغةً تتحدّث بنفسها، عن نفسها».[486]

ولا يكاد يزيد ميشال أريفي على ما قالته كرستيفا، وبارط من بعدها، شيئاً ذا بالٍ أيضاً، فيقرّر أنّ «علاقات التناصّ قد تتخذ لها، بطبيعة الحال،

484 – Cf. R. Barthes, op. cit.
485 – Cf. Ibid.
486– Terry Eagleton, critique et théorie littéraire, une introduction, p. 9 (Traduit de l'Anglais par Maryse Souchard, PUF, Paris, 1994.

أشكالاً مختلفة (...)؛ فهناك النصوص الشفويّة، أو «الحوالات» (Scripturaux)، الأدبيّة أو غير الأدبيّة، والنماذج الإيقاعيّة، والحكم الاجتماعيّة، وهلمّ جرّاً. كما يمكن أيضاً تصنيف علاقات التناصّ على أساس معايير شكليّة».[487] وحين يقع الحديث عن التناصّ الشكليّ ينصرف الوهم إلى التضمينات الحاملة لعلامات التنصيص، والتناصّ الذاتيّ، والاقتباس (Emprunt)، والسرقة الأدبية (Plagiat)، والمحاكاة، والتأثّر... فكلّ أولئك مظاهرُ من التناصّ الشكليّ.[488]

غير أنّ كلّ هذه الأفكار جاءت بعينها في مقالة رولان بارط،[489] فلم يزد أريفي، في الحقيقة، عليها شيئاً ذا بال غير استنساخها دون الإحالة عليها بالتنصيص! وهذه السيرة لدى بعض هؤلاء الكتّاب الفرنسيين من أغرب ما يصادف المرء وهو يقرأ كتاباتهم عن هذا الموضوع! فهذا يأخذ من ذاك، وذاك يأخذ من هذا، دون تنصيص، وفي أطوار دون إشارة إلى الاسم المأخوذ عنه بالمرّة[490]...!

ويحذّر ميشال أريفي من شيء يقع فيه هو نفسه، وهو أنّ تعريف النصّ بما هو تناصّ، لا ينبغي له أن يلتبس بدراسات المصادر (Les sources)، والأصول (Les origines)، والتأثير (L' influence).[491] وإنّما قلنا عن ميشال أريفي: إنّه يحذّر من شيء يقع هو نفسُه فيه، لأنّه في الصفحة السابقة، من

487 – M. Arrivé, op. cit.

488- Ibid.

489- Cf. R. Barthes, op. cit.

490- أين غير في هذا من منهج علماء الحديث الذين كانوا يُشترون أنفسهم أشدّ الإعنات في ضبط نصّ الحديث وتصحيحه وتحقيقه على مستوى السند والمتن جميعا ؟

491- Id., p. 147.

مقالته، كان جعل التأثير من بين مظاهر التناصّ الشكليّ، لا من مكوّنات الأدب المقارن! ولعلّ مثل هذا اللّبس يدلّ على الغموض الذي لا يزال يكتنف مفهوم التناصّ لدى النقّاد الغربيين أنفسهم؛ وإلاّ فبأيّ شيء نؤوّل هذا التناقض المريع الذي وقع فيه ميشال أريفي في مقالة لا تزال مصدراً مركزيّاً من مصادر الحداثة النقديّة العربيّة؟...

وأمّا كورتيس وقريماس فقد تناولا مفهوم التناصّ على أساس أنّه من مفاهيم السّيمائيّة (La sémiotique, Semiotics)، وذلك انطلاقاً من تمثّل جوليا كرستيفا نفسها له؛ لكنّهما لم يضيفا، هما أيضاً، شيئاً يُذكر، ما عدا الزّعمَ أنّ ميخائيل باختين هو الذي أنشأ هذا المصطلح[492] على عكس النقّاد الفرنسيّين الآخرين الذين كانوا يرون ضمناً أن جوليا كرستيفا هي التي أنشأته من عدمٍ إنشاءً!...

ولعلّ أهمّ ما توقّفنا لديه، كما كنّا رأينا ذلك في بعض هذا الفصل، أنّ التناصّ يمكن أن يتبادل المنهجيّة مع الأدب المقارَن. وقد كنّا انتقدنا هذا الموقف الذي رأينا أنّه لا يقوم على ركن متين...

وقد كشف المنظّران، مع ذلك، عن مصدر جديد للتناصّ حين أحالا على الروائي الفرنسيّ أندري مالرو (André Malraux, 1901-1976) الذي كان سبق، هو أيضاً مثل جان جيرودو، إلى التفطّن إلى أنّ الإبداع الفنّيّ «لا يُبتدَعُ انطلاقاً من الرؤية الشخصيّة للمفنّن، ولكن انطلاقاً من إبداعات أخَرَ، باكر إلى تمثّل ظاهرة التناصّ. ذلك بأنّ التناصّ يتطلّب، فعلاً، وجود

492- Cf. Courtés et Greimas, op. cit.

سيمائيّات (Sémiotiques) أو أخطبة («خطابات») مستقلّة بحيثُ إنّ مسارات النّسج اللّغويّ (Construction) تتعاقب فيها، كما يتعاقب فيها إنتاج نماذج أو تحويلها، مضمّنةً على نحو أو على آخر».[493]

فباستثناء هذه الإحالة على مالرو التي تفرّدا بها، نجد ما بقي من كلامهما يندرج فيما استشهدنا به سابقاً من كلام جوليا كرستيفا ورولان بارط وميشال أريفي الذي لم يصدر هو، في الحقيقة إلاّ عن أفكار كرستيفا وبارط؛ غير أنّ الكاتبيْن حاولا، مع ذلك، إضافة جديد بالاعتراض على ذلك. إذ الاقتناع بأسس مزاعم هذه النظريّة قد يُفضي إلى نفْي الأخطبَة الاجتماعيّة (Les discours sociaux)، كما ينفي وجود التبليغ المُتَشاخِص (Communication interindividuelle).[494]

غير أنّ هذه المسألة قد تحتاج إلى نقاش، إذ التناصّ على ماهيّته السّيمائيّة التي تودّ أن تجرّده من المرجعيّة الاجتماعيّة، وانطلاقاً من تلميسات ميخائيل باختين الذي كان ينظّر للنّصّ على أساس من المرجعيّة الاجتماعيّة التي تجعله يستمدّ منها، ويُحيل عليها في الوقت نفسه، إلى جوليا كرستيفا التي كانت ترى أنّ النصّ هو مجرّد مرآة لنصوصٍ أخرَ أو استبدال لها؛ أفليست هذه النصوص الأخَرُ منبثقةً في نسجها اللغويّ المُحيل على مضمون يتناول المجتمعات التي كُتِبت فيها، وعنها، ولها جميعاً؟ وإذا كان شأن التناصّ كذلك فهل هو ظاهرة أدبيّة تُثبت التصاق الأدب بالمجتمع

493 -Courtés et Greimas, op. cit.
494 – Ibid.

وانتماءه إليه، فيكون تفسيره اجتماعيّاً، أو هو ظاهرة سيمائيّة تُلفي تفسيرها في نفسها، من خلال خَنْذُوذَةِ لغتها؟

إنّ جوليا كريستيفا أَعْنَتَتْ نفسَها إعناتاً شاقّاً من أجل سَلِّ مفهوم التناصّ -ومن ثَمّ سَلِّ النصّ الأدبيّ نفسه الذي ينضح بالحياة الاجتماعيّة وينضَخُ معاً- من المرجعيّة الاجتماعيّة لتجعلَ وظيفته مقتصرةً على إعادة توزيع اللّغة وحدها، فكأنّه جهاز هلوانيّ! وكأنّ الكتابة الأدبيّة لم تكن إلاّ من أجل أن يأخذ الكاتب القلم ثمّ يتْرِكَ للنّصوص الأدبيّة والطافية التي قرأها من قبلُ لتأتيَ فعلَها وهوَ لاَهٍ ساهٍ، لا يجهد خياله ولا يفكّر، ولا يكتب ولا ينسج؟ ذلك بأنّ النصوص الأجنبيّة عن نصّه هي التي تفعل فعلها بمفردها، وحدَها، ولا دَيّارَ سَواؤُها ينهض بشيء!... فليس الكاتب إلاّ مجرّد واسطة بين النصّ الذي يصدر عنه (وقل، في الحقيقة، لا يصدر عنه إذا انزلقنا إلى نظريّة حرمان النّصّ من انتمائه إلى مؤلّفه الحقيقيّ!...). فلعلّ هذه الإشكاليّة أن تكون قُرِّرت في الحداثة الغربيّة -الفرنسيّة خصوصاً- بعد رفضها الإنسانَ والتاريخ جملةً وتفصيلاً. ولأمرٍ ما نشأت نظريّة التناصّ في نهاية الأعوام الخمسين في رأي، ونهاية الأعوام الستين من القرن العشرين، في رأيٍ آخر: وهي الفترة التي ازدهرت فيها البِنَوِيّةُ فاكتسحت الفكر الفرنسيّ اكتساحاً... فهي، إذن، تحمل نزعةً من الهَوَى (إديولوجيّة) مضادّاً للهوى الاجتماعيّ. إنّ اللّغة التي يُنسج بها النّصّ الذي يجب أن يحيل على مضمون يُحيل على مجتمع ما حتماً مقضيّاً، لا مرجعيّة لها وما ينبغي لها، في تصوّر جوليا كريستيفا، بل كلّ ما في الأمر أنّ مرجعيّتها تقوم في انطوائها على ذاتها

انطواءً مغلقاً حيث إنّ التناصّ هو نصّ خليط من نصوص أخَرَ سابقةٍ عليه بحكم الضرورة، فالنّصّ يطوي في جوانحه نصوصاً أخَرَ تتلاقى فيه على غير ميعاد، ودون تقصّد، ثم تتلاشى، آخرَ الأمر، عبر ذاتها لتُنتج من ذاتها لغة جديدة يتنسج منها نصّ محايد جديد، وتلك هي «الإنتاجيّة» (Productivité). فتلك النصوص الشاردة المجهولة المصدر تتلاقى ثم تتحايَدُ، أي تصفُو من كلّ الشوائب لتستحيل إلى نصّ جديد (Ils Se croisent et se neutralisent).[495]

إنّ هذا التناصّ، في تمثّلنا، يحمل مفهومُه تناقضاً كبيراً فهو، من وجهة، كأنّه من قَبيلِ الجمع، لأنّه يُحيل على نصوص أخرَ كثيرةٍ مختلفة المصادر والأهواءِ والثقافات والحضارات يَضْطَمُّها في نفسه؛ فهو من هذا التمثّل يحمل مفهوم النص المفتوح، بحكم الضرورة. لكنّه، من وجهة أخراةٍ، لا يعني في نفسه شيئاً غير التفاعل مع النصوص الأخَرِ بحيث يكون مجرّدَ استبدالِ نصوصٍ سابقةٍ عليه بنفسه، ولكنْ بلغة محايدة لا تحمل مضموناً، ولا تنبثق عن حياة، فهو إذن نصّ مغلَق، بل مُغْلَق...

ولم نرَ أحداً حلّل هذه الإشكاليّة مما قرأنا، لأنّ النقّاد، كما قلنا، لم يحاولوا، فيما يبدو، التعمّق والمساءلة حول مفهوم التناصّ الذي شغلهم، مع ذلك، منذ خُمُسِ قرنٍ في العالم العربيّ، ومنذ قريب من نصف قرن في العالم الغربيّ... وكان، في الحقّ، لابدّ من مقاربة هذه الإشكاليّة من أجل تصنيف مفهوم التناصّ في منزلته الفكريّة، إذ هو أقرب إلى الأدب المقارَن في تصوّرات قريماس وصاحبه؛ وهو من صميم المفاهيم السيمائيّة الخالصة لدى

495 – Cf. J. Kristeva, op. cit., p. 52.

كرستيفا، وهو سيمائيّ مع الانفتاح قليلاً أو كثيراً على المجتمع لدى بارط؛ إذ هو يقول باجتماعيّة التناصّ، أو ما يطلق عليه مفهوم «الاجتماعيّة»؛ وذلك بحكم ما تضيفه النصوص الذائبة فيه من ثقافات. أم اليس هو الذي يقرّر: «إنّ ما يُضيفه مفهوم التناصّ لنظريّة النصّ هو حجْم قابليّته الاجتماعيّة (Socialité)، هو كلّ اللّغة، السابقة والمعاصرة التي تأتي إلى النصّ...»؛[496] وهو يكاد يكون اجتماعيّاً من وجهة، ويندرج في مفهوم الأدب المقارن من وجهة أخراة لدى ميشال اريفي؛ وهو مجرّد سرقة أدبيّة (Vol littéraire)، وبكلّ بساطة الدنيا، لدى أندري مالرو، وجان جيرودو؛ فهو إذن مجرّد استمرار لنظريّة السّرقات الأدبيّة العربيّة التي بدأ التنظير لها بمنهجيّة منذ ابن طَباطَبا العلوي...

وإذن، فهل التناصّ من قبيل التأثّر القائم على شبكة العلاقات الاجتماعيّة التي تجعل الأديب يقرأ أديباً آخرَ وقد تناول قضيّة اجتماعيّة فعالجها أدبيّاً، ليعالج، هو أيضاً، قضيّة مثيلة لها في كتابته الراهنة، على نحو أو على آخر... أو هو نصّ منبثق عن مجموعة غير معروفة من النصوص التي تفقد كلّ علاقة بمجتمعاتها التي كُتبت فيها، و/ أو لها؛ فهي نصوص دعيّة لأنّها مجهولة الهويّة، ولأنّها تذوب في النصّ الماثل، دون انتماء ولا إحالة ولا دلالة؟ كلّ السّؤال هنا.

ثمّ ما وظيفة هذا التناص؟

496- R. Barthes, op. cit.

إنّ السَّرَقِيِّينَ العرب كانوا يقفون بمفهوم السرقة لدى أطوار متشابهة أو متماثلة في نصوص أدبيّة تنهض على اللّغة طوراً، وعلى معنى اللّغة طوراً آخرَ؛ فلم يكن عصرُهم عصرَ مذاهبَ فنّيّة كعصر التناصّ الغربيّ... في حين انّ التناصّيّين الغربيّين لم يزالوا يتحدّثون عن ذوبان نصّ في نصّ آخر، بل ذوبان نصوص كثيرة في نصّ واحد، ولكن دون الالتفات بوجه منهجيّ إلى وظيفة هذا الذوبان النّصّي: التناصّ؟ أيقعُ هذا التناصّ كالقَدَر على الكاتب فيندسُّ له فيما يكتبُ لِيَحْرِمَه من حقّ انتماء كتابته إليه اختصاصاً واقتصاراً، ثمّ لا شيءَ من وراء ذلك يُذكر، فيُشكر؟ أم انّ هذا التناصّ، خصوصاً إذا كان قصديّاً، يجب أن تكون له وظيفة جماليّة غالباً ما ترتبط بنظريّة التلقّي (Théorie de réception ; Reception Theory) من أجل التأثير في هذا المتلقّي فيرتبط بنصّ آخر وهو يقرأ النّصّ الراهن؟... إنّ هناك أسئلةً كثيرة يمكن أن تُثار حول هذه الإشكاليّة التي قد تُفضي الكتاباتُ المستقبليّة عنها إلى نتائجَ جادّة أمثل ممّا هي عليه الآن، وذلك لكي تجعل من التناصّ إجراء علميّاً يمكن الإفادة منه في القراءة الأدبيّة (الفهم والإدراك)، وفي التحليل الأدبيّ للنّص (الكشف عن مصادر العلاقات التي تقوم عليها الكتابة، وتعيين مستويات الجمال الفنّيّ في النصّ المكتوب)...

إذا كان موضوعُ الأدبِ المقارَن هو تبادلَ التأثّرِ القصديّ، وذلك إذا تعلّق بأدبٍ لغةٍ أخرى، فإنّ التناصّ هو تبادلُ التأثّر غير القصديّ، والاغتراف من المحفوظ المنسيّ. ولقد يعني ذلك أنّ التناصّ يمكن ان يكون أنواعاً مختلفة، فالتناصّ القائم على التماثل هو تناصّ تماثل، والتناصّ القائم على تضادّ الأفكار هو تناصّ نقيض،[497] والتناصّ القائم على تكرار أفكار والفاظ بأعيانها داخل عمل أدبيّ واحد هو تناصّ داخليّ، أو ذاتيّ... ويمكن، في الحقيقة، استخلاص مجموعة غير محدودة من التقسيمات التناصّيّة انطلاقاً من هذه الفكرة.[498]

هذا أمر، والأمر الآخر الذي لم تقع الإشارةُ إليه فيما قرأنا من الكتابات عن هذا الموضوع، أنّ التناصّ يمكن ان يمتدّ إلى خارج النصّ الأدبيّ فإذا التناصّ في الموسيقى، وفي الرقص، وفي الخياطة، وفي صناعة السيّارات، وفي صناعة الحواسب، وفي كلّ الصناعات والفنون المعاصرة على اختلافها... غير أنّ الصناعيّين والمطنّين وغيرَهم لمّا كانوا غيرَ محترفي الكلام فإنّهم لا يطلقون على هذه المسألة التي تلزم كلّ مظاهر الحياة المكتسبة

497- من أشهر هذا الضرب من التناصّ في الأدب العربيّ ما عرفته الحركة الشعريّة بين الأخطل، والفرزدق وجرير من سجال الأفكار ونقضها ونقيضها، وهو ما سُمّي في الأدب العربيّ تحت عنوان: «النقائض». ومنه استلهمنا هذا المصطلح.

498- سبق لمحمد مفتاح أن أجرى بعض ذلك، ينظر محمد مفتاح، م.م.س. كما ينظر عبد الملك مرتاض، الكتابة [illegible] في كتاب: «الكتابة من موقع العدم»، ص.199 وما بعدها.

والقائمة على تبادل المحاكاة والتجارب «تناصّ»، ولو أنّهم يزاولون التناصّ ولكنهم لا يشعرون، ولكنهم يُطلقون عليها التقليد والسرقة والتزييف.

والذي يعنينا أساساً أنّ هذا التناصّ يقوم في فلسفة مفهومه على تبادل التأثر الخالي من القصديّة، أو التأثر البريء!

ونحن نرى أنّ كلّ كاتب يقرأ كثيراً ويكون سريع الحفظ ضعيف الذاكرة، أكثر مما يكون قويّها، يكون حظّ كتابته من التناصّ أكثر من سَوائه.

وإذا كان التناصّ مرتبطاً بنصّ كبير يعرفه عامّة أهل الأدب استطاع النقّاد والقرّاء أن يستكشفوا تناصّه بيسر؛ غير أنّه إذا تناصّ مع نصّ صغير، أو خامل، أو مع نصوص من لغات أجنبيّة غير معروفة لدى قرّائه، فإنّه يعسر عليهم تلمّسُ التناصّ في كتابته.

وأيّاً ما يكن الشأن، فإنّ النقد السِّيمَائي لم يعد يعنيه كثيراً من أين تناصَّ الكاتب، أو لماذا تناصّ، أو حتى لما ذا لم يُقْرِرْ بالوقوع تحت دائرة التناصّ؛ وإنّما الذي يعنيه هو أنّ أيّ كتابة أدبيّة -لقد اقتنع بذلك واستراح- لا يجوز لها أن تكون إبداعاً من عدم، ونصّاً عذريّاً هو من صميم أفكار كاتبه وحدَه؟ لم يَعُدْ أحد يصدّق ذلك من أصحاب هذا النقد. ولم يعد أحد منهم ينظر إلى الإبداع على أنه أفكار مبتكرة كتبها كاتب ولم يُسبق إليها...

ولقد كنّا أطلقنا نحن على التناصّ الذي لا ينهض على التكافؤ مصطلح «التناصّ الغيريّ»، أو «التناص المعاكس»، وهو الذي «ينطلق من نحو الأعلى إلى نحو الأسفل. على حين أنّ التناصّ الفكريّ الغيريّ الآخر، إنما

ينطلق من نحو الأدنى إلى نحو الأعلى»،[499] أي من نحو الضعفاء إلى نحو الأقوياء، أو قل: من نحو الفقراء إلى نحو الأغنياء. وهو التناصّ الحضاريّ الذي الكتابةُ جزءٌ منه، وطرَفٌ فيه. فالعالم المتخلّف -تكنولوجيّاً لا ثقافيّاً- هو الذي يتناصّ مع العالم المتطوّر تكنولوجيّاً، فهو الذي يقلّد. فالتناصّ من هذا المنظور المتوسّع يحمل مفهومُه مغالطةً وخداعاً. فمن وجهة، يزعم أصحابه أنّ الكاتب حين يكتب يتناصّ مع ما قرأ، أو حفظ، أو سمع، أو شاهد... لكنّهم لم يدقّقوا في طرح النظريّة بأنّ التناصّ يقع بين الناس في المستوى التكنولوجيّ الأعلى أيضاً، إذ كان من العسير بمكان أن نجد كاتباً منتمياً إلى العالم المتطوّر يتناصّ مع كاتب ينتمي إلى العالم المتخلّف تكنولوجيّاً...

حقّاً، إنّ التناصّ بدأ بريئاً، ولكنّه لم يلبث أن انقلب إلى سياسيّ زاخر بالهوَى. فبعد أن كان العرب يبحثون في السرقات الأدبيّة في نصوص الشعراء لمحاولة معرفة مصادر أفكارهم، ومخزون ألفاظهم، أمسى أهل الغرب يتحدّثون عن حواريّة النصوص؛ ولكنّهم لا يكادون يتحدّثون إلاّ عن نصوص معيّنة؛ فانقلب مفهوم التناصّ المفتوح في أصله، إلى مفهوم مغلقٍ على الرغم منه!...

<><><><><><>

499- م.س.، ص.416.

الفصل السابع

الحيز الأدبيّ

«إنّي رأيت أنه لا يكتب إنسانٌ كتاباً في يومه إلاّ قال في غده: لو غُيِّر هذا لكان أحسن، ولو زِيدَ كذا لكان يُستحسَن، ولو قُدِّم هذا لكان أفضل، ولو تُرِك هذا لكان أجمل؛ وهذا من أعظم العِبر، وهو دليل على استيلاء النقْص على البشر».

(عماد الدين الأصفهاني)

أولاً. مفهوم الحيز

يعني الحيز في وضع اللّغة العربيّة، وذلك ركْحاً على التأسيس الاشتقاقيّ، احْتيازَ شيءٍ بمعنى امتلاكِه وسَوْقِه ليُصْبِحَ شخصيّاً. وهو، عند النحاة، ذو أصل واويّ، لا يائيّ. وجاء معناه المعجميّ من «حاز الإبلَ يحُوزُها، ويَحِيزها، حوزاً وحَيْزاً وحوَّزها: ساقها سَوْقاً رُوَيداً»[500]. «وحَوْز الدّارِ وحَيِّزُها: ما انضمّ إليها من المرافق والمنافع. وكلّ ناحية على حدَة حيِّز.

500- ابن منظور، لسان العرب، حوز.

بتشديد الياء، وأصله من الواو. والْحَيْزُ: تخفيف الحيِّز (...) والجمع أحياز، نادر. فأمّا على القياس فحَيَائِز، بالهمز...».[501] والحيز من الألفاظ العربيّة القديمة، ورد ذِكْر بعض معناه في القرآن الكريم.[502]

ومنه جاء الانحياز والتحيّز، بعد التوسّع في معانيه، أي اتّخاذ حيز معيّن في أصل الوضع الحقيقيّ للّفظ، ثمّ استعمل في اللغة الحديثة، مجازاً، في المعنى السيّئ المتمحّض لشخص يقف موقفاً غير عدْلٍ من شخصٍ آخر، أو من قضيّة ما.

وأمّا في اللّغة الفرنسيّة، مثلاً، وذلك من باب التوسّع في تأصيل هذا المفهوم، فإنّ لفظ الحيز (L' espace)، استُعمل فيها أصلاً في القرن الثاني عشر، وجاء من اللفظ اللاتينيّ «Spatium».[503]

إنّ مصطلح «الحيز» (Espace, space) لا يبرح غيرَ قارّ، ولا مُجْمَعٍ عليه في الاستعمال السّيمائيّ العالميّ (من حيث هو مفهوم)، ولا في الاستعمال السيمائي العربيّ المعاصر من حيث هو مصطلح، بل ولا في الاستعمال الفلسفيّ أيضاً، كما سنرى بعد حين. كما أنّ مفهوم الحيز ينشأ عنه بالضرورة الحديث عمّا يمكن أن نطلق عليه في اللّغة العربيّة «التحييز» مقابلاً للمصطلح السِّيمائيّ الغربيّ: (Spatialisation, Spatialization) الذي هو إنتاج لنوع ما من الحيز، أو اتّخاذ كيفيّة ما، للتعامل مع هذا الحيز. وهو المفهوم الذي ينشأ عنه أيضاً ذِكْرُ ما يطلق عليه في السِّيمائيّة مصطلح (La proxémique). وهو

501- نفسه.
502- ﴿... إلاّ متحرّفاً لقتالٍ أو متحيّزاً إلى فئةٍ... ﴾، الأنفال، من الآية 16.
503 –Cf. Le nouveau petit Robert, Espace.

حقل لَمّا يقُمْ، في الحقيقة، على ساقيه، في المشروع السّيماليّ، وغايته هي تحليلُ أحوال الذّوات والموضوعات معاً عبر الحيز. و«البروكزيميكا» (نؤثر اصطناع هذا المصطلح، كما ورد في أصل اللّغات الغربيّة في انتظار الاتفاق على مصطلح عربيّ لائق، ونحن لَمّا نرَ وجْهاً له) بتطلّعها إلى تحليل أوضاع الذّوات والموضوعات عبر الحيز؛ ولكن لغاية لم تعْدُ تلك الماثلةَ في وصف الامتداد الحيزيّ (La description de la spatialité) بمقدار ما هي استثمار الحيز لغايات المعنى، كما تقرّر من قبل: تطرح مسألة اللّغات الأدبيّة، أو ما يعرف في الفرنسيّة تحت مصطلح (Langages) في حال الجمع ــذات السمة الحيزية التي تصطنع «المقولات الحيزيّة» أو (Catégories spatiales)، من أجل تناوُل شيء آخرَ غير الحيز في حدّ ذاته.[504]

والحقّ أنا عدلْنا عن اصطناع مصطلح «الفضاء» إلى مصطلح «الحيز»، لأنّ الفضاء عامّ جدّاً، في رأينا، وقد تسرّب إلى أكثرَ من حقل معرفيّ معاصر فاصطُنِعَ فيه، إذ يوجَد، مثلاً، في لغة القانون الدوليّ: «حقّ الفضاء» (Droit de l'espace) (أو حقّ المرور الفضائيّ)، و«غزو الفضاء» (Conquête de l'espace)، و«الفضاء المعماريّ» (L'espace architectural)، و«الفضاء التحليليّ» (Espace analytique)، و«الأفضيَة[505] الوظيفيّة» (Espaces fonctionnels) المستخدم في التحليل الرياضيّاتيّ، و«الفضاء الجغرافيّ»، وذلك بالقياس إلى الفضاء الفلسفيّ، كما سنرى بعد قليل.

---

504 – Cf. Courtés et Greimas. Sémiotique. dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Proxémique. Hachette Université. Paris, 1979.

505– قد يُجمَع هذا اللفظ على «فضاءات» وهو الجمع الرديء؛ لأنّ الجمع القياسيّ هو «أفْضِيَة». وهو لنا ابن منظور، لسان العرب، فضا. فتحيّزْ كلّ وما يشاء!

يُضاف إلى كلّ ذلك بعض المعاني الأخَرِ لهذا اللّفظ، مثل المصطلح النازيّ، وهو: «الفضاء الحيَوِيّ» (Espace vital)، وهلمّ جرّاً...[506] والذي يرجع إلى بعض المعاجم الغربيّة يندهش لتعدّديّة معاني هذا اللّفظ واتساعها على مدى ثمانية قرون[507] من التطوّر المدهش الذي وقع في مسار الحضارة الأوربيّة.

من أجل ذلك ارتأينا أن نصطنع مصطلح «الحيّز» الدّالّ على الفضاء الأدبيّ، ووقفه مصطلحاً على هذا المفهوم الذي تعدّد فتبدّد، وذلك لاعتقادنا بخصوصيّة ذاك، وعموميّة هذا. فكأنّ الحيز خاصّ، والفضاء عامّ. فقد لا يكون مع الحيز فضاء، في حين أنْ لا مناصَ من وجود الحيز في الفضاء. يضاف إلى ذلك أنّ الإعلاميّين غير المتضلّعين من العربيّة، كثيراً ما يردّدون هذا اللّفظ فيُطلقونه على كلّ ساحة، وكلّ حركة، وكلّ مناسبة، وكلّ فعالية، حتّى فقَد شيئاً كثيراً من معناه، فأمسى لديهم دالاً على كلّ شيء، أي على غير شيء!...

ويُعرّف مفهوم الحيز في الفلسفة على أنّه «الوسَط المثاليّ (Le milieu idéal) الذي يتجسّد بخارجيّة أقسامه، وفيه تتمركز مدركاتنا الحسّيّة. وهو يحتوي، نتيجة لذلك، كلّ الامتدادات النهائيّة».[508]

---

506 - Cf. Encyclopædia universalis, Annexe. t.I. Espace.

507 – Cf. Le nouveau petit Robert. Espace.

508 – André Lalande, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Espace, P.U. F. Paris. 12è édition, 1976.

هذا، وقد استشهد بهذا التعريف في تحديد المعنى الفلسفيّ لهذا المفهوم معجم روبير (Cf. Le petit Robert, Espace).

فالحيز، في مفهوم الفلاسفة، وسطٌ مثاليّ، ولا نرى، نحن، ضرورة لذلك ليكتسب مثاليّته التي قد تُسلب منه إذا دلّ على موقع غير مرغوب فيه. أم يمكن أن يكون حيز السجن مثلاً وسطاً مثاليّاً، والحال أنّه في مفهوم كلّ ذهن عاقل يشكّل حيزاً ما (فضاء) مزعجاً، بل مُشقياً؟ ولا يقال إلاّ مثل ذلك في حيز النعيم في الجنة، وحيز العذاب في الجحيم. فالأوّل مثاليّ محبوب، والآخر مذموم غير محمود.

ثمّ هل يتجسّد هذا الحيز بخارجيّته فقط، وإمّا لاّ، تراه يفقد كلّ خصائص حيزيّته؟ وما القولُ في أنّ كلّ حيزٍ يجب أن يجسّد الأبعاد الخارجيّة والدّاخليّة معاً لكي يتمّ له اكتساب خصائص معناه؟ وربما يتجسّد الحيز بأقسامه الدّاخليّة أكثر من الخارجيّة، فهي التي تمتلك تفاصيل المعمار، والأشكال، والأوضاع، أي خصائص الفراغ الإيجابيّ. ونحن نطلق على الحيز الفراغ الإيجابيّ، لأنّ الفضاء في بعض أطواره يكون فراغاً سلبيّاً... ولنمثّلْ لذلك، تارة أخراةً، بالسجن الذي يراه الرائي من بعيد فلا يرى إلاّ هيكله الخارجيّ الذي لا يدلّ على حقيقيّة حيزه إلاّ داخلُه وما يضطرب فيه من حياة متّسمة بالذّلّ والعَنَتِ والشقاء.

وإذن، فتحديد مفهوم الحيز إنما يكون ركْحاً على اشتراط وجود أقسامه الخارجيّة، بل هو إن لم يتضمّن أقسامَه الدّاخليّة، في منظورنا، لا يستطيع أن يكون حيزاً وما ينبغي له. فليست الصورة الخارجيّة، أو الشكل الخارجيّ لجسم الإنسان إلاّ صورة مصغّرة لما وراء ذلك في داخل جسمه من أجهزة في غاية الكمال والدّقّة والتعقيد. فالحيز الداخليّ، إن صحّ مثل

هذا الإطلاق، لجسم الإنسان هو الذي يتحكّم في كثير مما يظهر من الشكل الخارجيّ.

كما أنّ اشتمال تعريف أندري لالاند (André Lalande) على «الامتدادات الكاملة»، أو «الامتدادات التامّة» (Les étendues finies) قد لا يكون مسلَّماً، ذلك بأنّ هذه الامتدادات لا تكون مكتملة وتامّة في أطوار كثيرة، في مفهوم الحيز الأدبيّ، على الأقلّ ذلك القابل للزيادة والتوسّع. ولكن لا نعجب لأمر أندري لالاند الذي كتب هذا التعريف ولم يلتفت إلى الحيز الأدبيّ بحكم عدم تخصُّصه في النقد من وجهة، وبحكم جدّة هذا المفهوم في التفكير النقديّ الأدبيّ من وجهة أخرا: فقد كان أصحاب الموسوعة العالمية التي أحلنا عليها منذ قليل، هم أنفسهم، ذكروا جميع أنواع الأحياز، إلاّ الحيز الأدبيّ فإنهم بنعمة الله تجاهلوه، أو جهلوه! ولكن أتَرَّبُ أندري لالاند بعد الذي وقع فيما بعدُ في الموسوعة العالمية التي تمثّل، أساساً، الثقافةَ الغربيّة التي الأدبُ مكوّنٌ هامّ من مكوّناتها، والتي الحيزُ الأدبيّ ركنٌ مكين في كتاباتها الإبداعيّة والنقديّة جميعاً؟

ولذلك وجدنا بعض الفلاسفة ومنهم روسل (Bertrard Russell, 1872-1970) يضع مفهوم «الوسط الخالي» موضع الشكّ.[509]

ذلك كان، والشأن ينصرف إلى المَفْهَمَة الفلسفيّة، أمّا إذا ما انصرف إلى المَفْهَمَة السِّيمَائيّة فإن قريماس يرى أنّ الحيز يُستعمَل في معانٍ مختلفة، وما يجمع هذه الاختلافات هو عَدُّ الحيز «شيئاً مبنيّاً» (Objet construit)

509 – Cf. Id.

يشتمل على عناصرَ منقطعٍ بعضُها عن بعض، وذلك انطلاقاً من امتداد يُعَدُّ كميّةً أو مقداراً ممتلئاً دون تلك عقدة الاستمراريّة. ويمكن أن ينصرف هذا المفهوم إلى المنحى الهندسيّ، وإلى سيكولوجيّة الوظيفيّة (Psycho-physiologique)، وإلى المنحى الاجتماعي الثقافيّ (وذلك كالتنظيم الثقافي للطبيعة مثل الحيّز المشيَّد) لأغراض ثقافيّة أو اجتماعيّة أو ترفيهيّة[510].

ويلاحظ قريماس وكورتيس أيضاً أنّنا إذا أضفنا إلى هذه الاستعمالات المجازيّة المختلفة لهذا اللّفظ (ونلاحظ أن قريماس تجاهل المفاهيم الأخرى للحيز، ومنها المفهوم الفلسفيّ، على الرغم من أنّه استوحى بعض تعريفه من التعريف الفلسفي: (شيء مبنيّ) أي أنّه شيء ممتلئ ذو امتداد مكتمل، ولم يقل أندري لالاند إلاّ بعض ذلك في تعريفه للحيز كما رأينا منذ حين، ودون أن يحيل قريماس على لالاند!)، فإنّنا نلاحظ أنّ استعمال مصطلح الحيز يتطلّب حذراً شديداً من قِبَل السيمائيين.[511]

والذي يمكن أن يلاحَظ في كلام كلٍّ من أندري لالاند من وجهة، وكورتيس وقريماس من وجهة أخراة، أنّ الحيّز الأدبيّ تُجُوهِلَ مع أنّه يملأ الكتاباتِ الغربيّة: إبداعَها ونقدَها.

والحيز الأدبيّ في منظورنا هو كلّ ما يمكن أن يكون حجماً أو وزناً أو امتداداً أو متّجَهاً أو حركةً في سلوك الشخصيّات، أو في تمثّل النصّ الذي يتعامل مع هذا الحيز. فالشخصيّة الروائيّة حين تنتقل من حيز (أ) إلى حيز

510 – Cf. Courtés et Greimas, op. cit., Espace.
511 – Ibid.

(ب)، عبر طريق محسوس[312] فهي تنقّل في حيز، ويجب ضبطُ حركتِها الحيزيّة على أساس تنقّلها من الأوّل إلى الآخِر، أو استقرارها، أو عدم استقرارها، في أحدهما. وكلّ ذلك لا صلةَ له لا بالمكان الحقيقيّ، ولا بالفضاء بمفهومه العامّ أيضاً، إذْ كانت الشخصيّة نفسُها كائناً ورقيّاً، وحيزها كائناً ورقيّاً أيضاً، وكلّ مكوّن فيها هو كذلك شأناً. وقد تكون اللّغة وحدها هي التي تحمل الحقيقة، الحقيقة الأدبيّة على كلّ حال...

فلو يتّبع المتتبّع حركة السندباد البحري في رحلته العجيبة، مثلاً، فإنّه عليه أن يرصدها من موقع الانطلاق، إلى حيز التيه، إلى حيز الرجوع إلى الموقع الأوّل. وتحليل هذه الحركة الحيزيّة لشخصيّة السندباد، هنا، هو الذي يحدّد طبيعة هذا الحيز، وتأثيره في مسار الحدث الحكائيّ للأسطورة. ولا يقال إلاّ نحو ذلك في حركة الشخصيّة حميدة، مثلاً، في رواية «زقاق المدقّ» لنجيب محفوظ...

ويكون الحيز انطلاقاً من تصوّرنا هذا حيزاً أسطوريّاً (معظم أحياز ألف ليلة وليلة)، وحيزاً حقيقيّاً (معظم أحياز الكتابات الروائيّة الواقعيّة التي تسعى إلى كتابة تاريخ المجتمعات بالأدب!...). ولذلك يصبح الحيز الحقيقيّ ضرباً من المكان الجغرافيّ. ولكنْ أولى أن يُطلَقَ على هذا الحيز الحقيقيّ «المكان»، كما أراد له كاتبه أن يكون... كما يكون الحيز خياليّاً خالصاً،

312- نحصر المكان للجغرافيا، والحيز للأدب: أي أنّ هذه الأحياز المذكورة في الأدب لا يقصد بها إلى الأماكن الجغرافية حقيقة وإلاّ لحوّل الأدب إلى تاريخ، فحيز قاف، وحيز السندباد البحري، والواق واق، وهلمّ جرّاً من كثير من الأماكن التي وردت في الأساطير واصطنعها الأدب ثم راح يسبح عنها لا تسمّى أمكنة، ولذلك لا يستطيع النقاد الأجانب حسب تحكّمه في تمثيلهم الروائية إلاّ عرضاً، ويراهم يستعملون الحيز للدلالة على أدبيّة المكان، لا على جغرافيته...

وهو المستعمَلُ في عامّة الكتابات السرديّة المعاصرة بحيث يوهِمُ للقارئ الساذَج بمكانيّته، والحالُ أنْ لا مكانيّةَ له، وإنّما هو مجرّد مكوّن من المكوّنات السرديّة العامّة للعمل الأدبيّ...

ثانياً ـ مفهوم الحيز الأدبيّ في الكتابات العربيّة القديمة:

إنّا نُهيب بالباحث العربيّ الرّصين أن يُلمّ، أوّلاً، إلماماً متأنّياً وشاملاً بجذور القضايا النّظريّة الحداثيّة في النقد الغربيّ، ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، قبل القطْع بعدَميّة هذه النظريّة، أو تلك، في التراث العربيّ الإسلاميّ الكبير. ونحن قد أَبْنا إلى طائفة من كبار كتّاب العربيّة مثل أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، هذا المفكّر الظّاهرة في الثقافة العربيّة، بحيث لم يكد يغادر شيئاً ممكن الحدوث في الحياة إلاّ تناوله في كتاباته، ولو دون تركيز، بكلّ أسف. ولقد عدنا إلى المقدّمة العجيبة التي كتبها لكتاب «الحيوان» فلم نعثر فيها على ما يعزّز موقفنا هنا، فالتجَأْنا إلى كتاب «البيان والتبيين» فألفينا الشيخ يومئ إلى مفهوم الحيز الأدبيّ فيقول: «إعلمْ، حفظك الله، أنّ حُكْم المعاني خِلافُ حُكمِ الألفاظ، لأنّ المعانيَ مبسوطة إلى غير غاية، وممتدّة إلى غير نهاية. وأسماء المعاني مقصورة معدودة، ومحصّلة محدودة».[913]

فكأنّ الجاحظ يريد أن يتحدّث هنا عن الحيز الأدبيّ باعتباره معانيَ مفتوحةً غيرَ مُوصَدَة، وممتدّة غير محدّدة؛ فالألفاظ التي تعبّر عنها محصورة في معجمها إلاّ ما وُلِّدَ منها؛ في حين أنها، هي، ممتدّةٌ إلى غير نهاية. ولا يريد الجاحظ هنا، على وجه الدّقّة، إلى ما كان يريد إليه من وراء قوله، في موطن

913- الجاحظ، البيان والتبيين، 1، 91. (تحقيق حسن السندوبي).

آخر: «والمعاني مطروحة في الطريق...»[514]. فعلى الرغم من أنّ هذه المعاني مطروحة في الطريق فعلاً، أي مفتوحة الحيز ممتدّة إلى غير نهاية، إلاّ أنّ الشيخ لم يتحدّث عن أنّ ألفاظها محصورة...

ويمكن أن نناقش الشيخ فنتساءلَ: هل اللّغة تصاب بالكَلال من أجل التعبير عن المعاني الجديدة التي تنبُت فيها فتنبُتُ كالفطْر في زمن الربيع الخصيب؟ وهل المعاني من الأمور اليسيرة التي تقع لكلّ كاتب أو متحدّث فتكونَ هي أيسرَ من اللّغة التي تتناولها؟ وهل الحيز الأدبيّ وليدُ الأفكار أو وليد الألفاظ؟ أم أليـسـت اللّغة هي التي تشكّل الحيز الأدبيّ عبر نصٍّ من النصوص ضمن جنس من الأجناس، سواء في مستواه اللغويّ –بالتنقيح والزيادة والنقص في العمل الأدبيّ المدبّج– أو في مستواه الفكريّ الخياليّ الذي يظلّ في قريحة كاتبه مفتوحاً بحيث لا يرضى عمّا كتب، أو قُل، لا يقنع بما كتب؛ فيظلّ يَنشُدُ أبداً كتابةً جديدةً يملأ بها حيزاً جديداً لم يكن خطر له من قبل على خلَدٍ؟ وهل نُجيب نحن، هنا، بنعم، أو ببَلَى...؟

كلّ المعضلة هنا.

ثمّ، هل –سرركّحاً على هذا التمثّل لهذه المسألة– المعاني هي التي تسبق الألفاظ، أو الألفاظُ هي التي تسبق المعاني؟ وواضح أن الجاحظ كان يتحدّث عن أنّ المعاني هي التي تسبق الألفاظ، وهو المنطق والمألوف؛ وإنّما الألفاظ تُبَّعٌ لها تُهيْكلها، وتعبّر عنها بالّةً إيّاها إلى المتلقّي؛ لأنّ فعل التفكير يسبق فعل التعبير. ولا ينبغي للتعبير أن يخرج عن إطار التفكير وإلاّ أمسى هذَياناً وجُنوناً؛ من أجل ذلك ارتبطت الألفاظ بالتفكير لا تعدوه؛ فهي خَدَمٌ له.

514- الجاحظ، الحيوان، 3، 131.

وإذن فالمعاني في الكتابة مفتوحة على نفسها مما يجعلها قادرةً على فتح أحيازٍ تظلّ مفتوحةً على وجه الدهر. غير أنّ الذي نودّ التعرّض له في هذا الموطن أيضاً هو أنّ المعاني لا تتخلّق وتتكوّن إلاّ بفضل ألفاظ اللّغة، فهي التي تكوّن الحيز وتشكّله من وجهة، وهي التي توجِد المعانيَ والأفكار من وجهة أخراة؛ فليست اللّغة أجنبيّة عن تشكيل الحيز الأدبيّ الذي هو، في الحقيقة، مكوّن من نسجها الممتدّ على القرطاس المفضي إلى قرطاسٍ آخرَ، وإلى قرطاسٍ غيرِه، يتكوّن منها حجمُ كتابٍ هو الذي يمثّل، في الحقيقة، هذا الحيز الأدبيّ الذي يكمّله كتاب آخرُ يتلوه؛ يكتبه الكاتب ليضاعف من هذا الحيز الذي نراه متقطّعاً وهو في ذهن الكاتب وقريحته مستمرّاً... وهكذا دواليْك إلى أن ينقطع عن الكتابة. فالحيز الأدبيّ بالقياس إلى أيّ كاتب لا ينتهي إلاّ بانقطاعه عن نشاط الكتابة؛ فالكتابة، إذن، حيز، يضاف إليه حيز، إلى أن تغتديَ هي أحيازاً ممتدّة بفعل نسج اللّغة ونشاط نظامها.

هذا أمرٌ، وأمّا الأمر الآخر الذي نصادفه في التراث العربيّ الإسلاميّ الذي يتحدّث صراحة عن الحيز الأدبيّ، في مستواه الأدنى على الأقلّ، فهو مقولة عماد الدين الأصفهاني الشهيرة التي يقول فيها:

«إنّي رأيت أنه لا يكتب إنسانٌ كتاباً في يومه إلاّ قال في غده: لو غُيّر هذا لكان أحسن، ولو زيد في هذا لكان يُستحسن، ولو قُدّم هذا لكان أفضل، ولو تُرك هذا لكان أجمل؛ وهذا من أعظم العِبر، وهو دليل على استيلاء النقص على البشر».

ونحن نرى، انطلاقاً من هذا النصّ العجيب، أن العرب لامَسُوا نظريّة الحيز الأدبيّ الماثل في قابليّة حيز اللّغة للتغيّر طوراً، وقابلية حيزها للتمدّد بالزيادة طوراً ثانياً، ثمّ قابليّته للانحسار بالنقص والحذف طوراً ثالثاً، وأخيراً قابليّته للتنوّع بالتقديم والتأخير... فحيز اللّغة الإبداعيّة، من منظور العماد الأصفهاني، هو أطوارٌ أربعةٌ تمتدّ مع لغة النصّ الأدبيّ فتجعله كالعجينة الكريمة قابلاً للامتداد في كلّ الاتجاهات، قابلاً للتشكّل في كلّ الهيئات. ولذلك، فأيّما عملٍ أدبيّ إذا رجع إليه صاحبه لمراجعته بعد أن كان ربما رضيَ عليْه، واستنام إليه، وبعد أن يمرّ عليه يوم واحد فقط من كتابته، فإنّه يراه، في الغالب، قابلاً لأن تنطبق عليه هذه الأطوار الأربعة.

وإذا كانت أطوار الكتابة في العهود القديمة لم تكن تسمح للكاتب بتغيير حجم كتابته بالزيادة والنقص إلاّ في طور الهيئة الأولى لكتابته، أي قبل أن تنتشر بالانتساخ بين النّاس في الآفاق لانعدام وسائل الطَّبع. بل ربما كان يضطرّ إلى إملاء كتابته على كاتبه (كان لكبار الكتّاب والشعراء العرب القدماء ورّاقون، أو كَتَبَةٌ يكتبون عنهم: جرير، والجاحظ مثلاً...)[515] وتمكين الكاتب من مراجعة عمله الأدبيّ قبل الإذن بالطبعة الثانية مادام حيّاً: فإنّ

515- كان للجاحظ كاتبان اثنان على الأقلّ، ناسخاً أو نسّاخاً، أحدهما كان يسمّى ابن زكريا (انظر أبو علي القالي، الأمالي، 1، 249)، والآخر كان يسمّى عبد الوهاب بن عيسى بن أبي حيّة (انظر تاريخ بغداد، ص. 5695، وعبد السلام هارون، في مقدمة كتاب الحيوان، 1، 12-14)، في حين أنّنا عثرنا على اسم كاتب —أو ورّاق— جرير، يعني حسيناً الذي كان راوية لشعره، وكان له ابناً، فليس ابنها] انظر البغدادي، خزانة الأدب، 1، 35. ونصّ عبارة المصحّف: «قال جرير لحسين راويته: زد في دهن سراجك الليلة، وأعدد لوحاً ودواة، ثمّ أقبل على هجاء بني نمير، فلم يزل يملي حتى ورد عليه قوله:

فغضّ الطرْفَ إنك من نمير ... فلا كعباً بلغتَ، ولا كلابا

فقال له حسبك! أطفئ سراجك ونَمْ! فرغت منه»

عهدنا هذا يسمح للكاتب بمراجعة نصّ عمله الأدبيّ الذي يشكّل حجمه زيادة إذا زاد فيه، ونقصاً إذا نقَصَ منه، في مستويين اثنين على الأقلّ:

المستوى الأوّل، لدى كتابة هذا النصّ، للمرّة الأولى، على شاشة الحاسوب (نفترض أنّ كثيرا من الكتّاب المعاصرين أمسَوْا يصطنعون هذا الجهاز عوضاً عن القلم والورق، أو الورق والآلة الكاتبة البسيطة المُتْعِبة)، بحيث يمكّن هذا الجهاز الكاتبَ من مراجعة نصّه مرّات عديدة بتغيير ألفاظ، ونقْصها، أو الزيادة فيها، أو إضافة بعض الفقرات، أو حذفها نهائيّاً، دون أن يعلم القارئ عن ذلك شيئاً.[516]

المستوى الثاني، ويمثُل في المراجعات التي تتاح للكاتب حين يُزمع على إعادة طبع كتابه (كتابته) للمرة الثانية، أو الثالثة، فإنه في الغالب يراجع نصّ عمله الإبداعيّ. وفي هذه المراجعة يتغيّر حيّز النصّ فإمّا أن ينقص، وإما أن يزيد. ولكنْ غالباً ما يزيد.

ولا يعني هذا الشأن في تقديرنا إلاّ أنّ الحيز الأدبيّ مفتوح إلى أن يموت كاتبه؛ فهو إمّا أن يعود إلى ما كتب فيُضيف إليه، ويغيّر منه، فيتوسّع، في الغالب، حيزُه، ويتضخّم حجمه؛ وهو إمّا أنّه إن كتب قصيدة، أو قصّة، أو روايةً، لا يعني أنّ ذلك هو آخر ما يكتب إذا طال له عمره، وامتدّ به

516- وردّ أن يبوح هذا المصدر للقارئ الكريم بسرّ قد لا يبوح به إلاّ قليل من الكتّاب، وهو أننا عُدنا إلى حاسوبنا نسأله عن عدد مراجعات التي قمنا بها لهذا النصّ الذي نحن بصدد كتابته في هذا الفصل، وهو، في حقيقته لمّا يترقّم إلاّ بنسبة 50% فزعم لنا أنها أربعٌ وأربعون ومائة مراجعة! ولا يعني هذا أننا نراجع هذا النص فحسب، ولكن يعني فتح ملفه على وجه الإصلاح... ونحسب بحثنا هذا الظاهر كم هو مرتاح الكاتب المعاصر الذي يصطنع الحاسوب في تشكيل حيز نصّه من حيث كان يستحيل في الزمن الماضي على الكاتب أن يراجعه إلاّ في مستويين اثنين غالباً: التسويد، ثم التبييض. ولعلّ قيمة الإحصاء أنّا نحن [illegible] هذا النص، منذ إنشائه، كلّ هذه المرّات...

أجلِه. وكلّ ما في الأمر أنّ الحيز الأدبيّ يتوقّف لدى مرحلة معيّنة من الحيز ليستأنف توسعةَ هذا الحيز الأدبيّ فيما بعد، إمّا بمراجعة العمل الأدبيّ المكتمل في حال، وإمّا بإضافة حيز جديدٍ من أوّله إلى آخره، وذلك بإنجاز نصّ أدبيّ لم يُكتب من قبل، في حال أخرى...

وإذن فالحيز الأدبيّ، في منظور الأصفهانيّ، يمكن أن يتمّ إنجاز أشكاله في أربعة مستويات:

المستوى الأوّل: التغيير الشامل، فللأديبِ الحقُّ، كلُّ الحقّ في أن يعود إلى مشروع عمله الأدبيّ فيتناوله بالتغيير في أكثر من مستوىً، فهو صاحب حقّ في ذلك ولا حرج.

المستوى الثاني: الزيادة فيه، أي يمكن للكاتب لدى المراجعة أن يزيد فقط إن كان راضياً عمّا كتب من قبل، ولكنّه رأى أنّ ما كان كتب يحتاج اليوم إلى زيادة تفصيليّة توضّح غامضَه، وتفصّل مجمله.

المستوى الثالث: يقتصر تدخّل الكاتب في مراجعة حيز عمله الأدبيّ، في هذا المستوى، على مراجعة الحيز بتقديم ما كان أخّره أصلاً. ويمكن أن ينطبق هذا على جزئيّات النصّ بتقديم بعض الألفاظ على بعضها الآخر (ولو انصرف وهمنا إلى المستوى النحويّ لكان الأمر يتعلّق بتقديم الفاعل على المفعول، وشبه الجملة على المبتدأ، والاسم على الفعل، أو الفعل على الاسم، والخبر على المبتدأ، وهلمّ جرّاً من الإجراءات النحويّة التي تفضي إلى تغيّر دلالة النصّ الأدبيّ بناء على إجراءات التحليل البلاغيّ على الأقلّ...). كما

يمكن أن ينصرف الذهن إلى الجانب المنهجيّ في العمل التأليفي، وذلك بتقديم بعض الفقرات على بعضها الآخر، وربما بتغيير مواقع بعض الفصول أيضاً بحيث يغتدي الفصل الثاني، مثلاً، في العمل التأليفيّ، أوّلاً، والثالث ثانياً، والرابع ثالثاً، والخامس رابعاً، وهلمّ جرّاً...

المستوى الرابع والأخير: يمثُل في العمْدِ إلى الترك والعدول، ويتمحّض هذا المستوى للأفكار أكثر من تمحُّضه للألفاظ في مسار الإبداع. فربما كان استعجل الكاتب في إدراج فكرة استهوته بالإعجاب فألبتها متسرّعاً، حتّى إذا جاء إليها في غدِه رأى أنّ من الأمثل العُدولَ عنها نهائيّاً لسبب من الأسباب.

والحقّ أنّ عمل المراجعة والتنقيح لحيز اللّغة الأدبيّة، ومن ثَمّ الحيز الأدبيّ برُمّته، كان الشعراء العرب تعاملوا معه منذ الجاهليّة الأولى، ومن أولئك الشعراء الذين عُرفوا بهذه الخاصيّة زهير بن أبي سُلمى، ثمّ طُفَيْل الغَنويّ، والحطيئة، والنّمِر بن تولب.[517] فقد كان الشاعر منهم ربما «يدع القصيدةَ تمكث عنده حولاً كَرِيتاً،[518] وزمنا طويلاً، يردّد فيها نظره، ويقلب فيها رأيه، اتّهاماً لعقله، وتتبّعاً على نفسه، فيجعل عقله ذِماماً على رأيه (...). وكانوا يسمّون تلك القصائد «الحوليّات»، و«المقلّدات»، و«المنقّحات».[519]

517- ينظر الجاحظ، البيان والتبيين، 2، 7، 12-14؛ ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1. 133.
518- أقمت عنده شهراً كَرِيتاً، تامّاً. ومضى علينا سنة كريتٌ. (الزمخشري، أساس البلاغة، كرت).
519- الجاحظ، م.م.س.، ص.7.

إنّا نجد الجاحظ، بعد النصّ الذي كنّا توقّفنا لديه، تارة أخرى، يعرض للحيز الأدبيّ انطلاقاً من سلوك بعض أكابر الشعراء العرب منذ الجاهليّة، ويرى أنّ عمليّة التنقيح ينشأ عنها تغيّر في حيز اللّغة، لأنّ التغيير يشمل الزيادة كما يشمل النقصان. ومثل تلك المراجعة كانت كالأمر الحتميّ.

ونعود إلى مقولة الأصفهاني لنتوقّف لديها، من شِقّ آخر، وهو توكيدها على شرعيّة انتماء العمل الأدبيّ إلى صاحبه؛ فهي رفْضٌ صُراحٌ لفكرة «موت المؤلّف»، و«المؤلّف الضمنيّ»، (كما يذهب إلى ذلك بول فاليري (Paul Valery) وروْلان بارط (Roland Barthes)، وميشال فوكو (Michel Foucault)، وجيرار جينين (Gérard Genette)، وطودوروف (T. Todorov)؛ وأنّ العمل الأدبيّ لا علاقة له بصاحبه الذي وجد نفسه، وانطلاقاً من توهّمات فاليري وأصحابه، محروماً من حقّ الْمِلْكيّة الفكريّة، كما عالجنا هذه المسألة بتفصيل في الفصل الثالث من هذا الكتاب. فالعمل الأدبيّ يتحكّم فيه صاحبه كيف يشاء ما دام لم ينشر بين الناس، وحتّى إذا نُشر بينهم، فإنّ نظام الطّبعات المتكررة، على عهدنا هذا، يتيح للمؤلّف، إن شاء، في الطّبعات اللاّحقة إن كان لا يبرح حيّاً، أن يضيف إلى عمله الأدبيّ أو ينقص منه، أو يقدّم ما كان أخّر، أو يؤخّر ما كان قدّم من فصوله، كما يتحدّث عن ذلك الأصفهاني، ولا حقَّ لأيّ أحدٍ في العالمين أن يمنعه من هذا الحقّ الطبيعيّ الذي هو كتَنَسّم الهواء، والذي هو كشُرْب الماء! فحريّة المراجعة بالإضافة والحذف والنهوض بكلّ التغييرات الممكنة هو حقّ من

حقوق المؤلّف في نصّه. وما ينطبق على حيز اللّغة، ينطبق على حيز العمل المنســوج من هذه اللّغة.

غير أنّنا لا نوافق الأصفهاني على ما ختم به عبارته التي كان سبقه إلى تقرير معناها أبو عثمان الجاحظ[520]، وهي أنّ ذلك إنْ هو إلاّ برهان على نقص البشر... بل إنّا نرى هذا الشّأن بالذّات كمالاً في البشر، ومكرمة كُرّموا بها حيث إنّ الكاتب يستطيع أن يتدخّل في أيّ مرحلة من مراحل إنجاز عمله الأدبيّ، وهو تدخّل نافع للعمل الأدبيّ لا ضارّ له، ويدلّ على كمال الحرّيّة التي وُهِبها الإنسان ليتصرّف بعقله فيما هو متاح له، وليس ينبغي له أن يدلّ على نقصان فيه.

أرأيت أنّ العمل الأدبيّ يأتي كما يأتي، فيتمثّل في القريحة مضبّباً مشعّثاً، ومضطرباً شاحباً، ثمّ يثبّت على القرطاس –أو على شاشة الحاسوب– ليصبح كياناً لغويّاً قائماً؛ غير أنّ كينونته ليست حتميّة أو نهائيّة، ككينونة الإنسان مثلاً حين يولد أسود البشرة، أو أشقرها، أو أسمرها... فالأب والأمّ لا يستطيعان أن يغيّرا من خلقته شيئاً، لأنّهما ليسا هما اللّذين خلقاه، ولكن اللّه انطلاقاً من معطيات وراثيّة... في حين أنّ الإبداع يوجِده المبدع من عدم، ولكن في الصورة البدائيّة الأولى، ثمّ لم يزل ينقّحه بالزيادة والنقصان، والتنقيح والتهذيب، إلى أن يستويَ كائناً لغويّاً مكتملاً، في منظوره هو على الأقلّ. غير أنّ ذلك الاكتمال ليس إلاّ نسبيّاً، لأنّه إذا عاد إليه ليراجعه بعد

520- ينظر م. م. س.، ج.3، 7، 12-14.

أمّة شعُر بانّ ما كان كتب مُحتاج إلى تغيير وتبديل. وذلك ما أوما إليه الأصفهاني في مقولته الشهيرة.

فالكاتب، انطلاقاً من مقولة الأصفهاني، لا يرضى علَى ما يكتب أبداً. ونتيجة لذلك، فهو في صراع أزليّ مع الحيز إمّا لأنّه يستصغره فيضخّمه، وإمّا لأنّه يستكبره فيضئّله، وهلمّ جرّاً. ولو رضيَ الكاتب عَلَى ما كتب، لَما راجع كتابته أصلاً، ولَمَا تطلّع إلى أن يكتب شيئاً جديداً أمثل منه، في رأيه هو في نفسه، على الأقلّ. فكما أنّ الكاتب لا يرضى عمّا كتب بالأمس فيراجعه اليوم، ولا عمّا كتب اليومَ فيراجعه غداً، أي يعود إلى حيز الكتابة فيتناوله بالتغيير –إمّا بالتضخيم وإمّا بالتضئيل– فإنّه لا ينِي، في الوقت نفسه، يتطلّع إلى أن يكتب شيئاً آخرَ غيرَ الذي كان كتبه قد يكون أمثل منه وأجمل. فمَقولة الأصفهاني تقتضي أمرين اثنين: تغييرَ الحيز الأدبيّ تغييراً جزئيّاً بالتنقيح بالزيادة والنقصان، وهذا التغيير يتمّ في المستوى الأدنى من معالجة الحيز الأدبيّ. وأمّا التغيير الآخر فهو الْتماس حيز جديد مختلف عن حيز الكتابة المنقّحة يكون أرحب وأوسع فضاءً، وهذا المستوى الأقصى للحيز الأدبيّ، وهو الأجدَر بالمعالَجة، والأخلَق بالاهتمام...

ذلك، ويبدو لنا أنّ مسألة «الحيِّز الأدبيّ» ممّا يقلّ الخوض فيها، والحديث عنها في النقد العربيّ الجديد. حقّاً، إنّ الكلام لا يكاد ينقطع عن الحيز الذي يُطلق عليه عامّة النقّاد العرب «الفضاء» مقابلا للّفظ الفرنسيّ (Espace)، والإنجليزيّ (Space)، وذلك حين يَعرِضون لتحليل أعمال سرديّة دونَ سواها، غالباً. غير أنّا، هنا، لا نودّ أن نعرض لهذا المفهوم في مستواه

التطبيقيّ، ولكنّ في مستواه النظريّ. وذلك على الرغم من أنّ للأدب حيزاً نشاهده ونتعامل معه في كلّ أطوارنا؛ فهو -إذا عنينا الكتابة الأدبيّة والنصّ- يتكوّن من الحروف، ثمّ من الألفاظ، ثمّ من الجمل، ثمّ من الفقرات، ثمّ من الصفحات التي تكوّن حيز كتاب. كما أنّ هذه الحروف والألفاظ، من وجهة أخراة، هي التي تكوّن حيز المصراع (الصدر أو العجُز)، ثم البيت، ثمّ القصيدة.

وواضح أنّ طبيعة الحيز تفرض وضعها على توزيع أجزاء الخطاب، بحيث إنّ القصيدة الشعريّة العموديّة تقوم في هندستها المعماريّة على حيز، ثمّ بياض، ثمّ حيز في سطر واحدٍ يتكرّر إلى نهاية أبيات القصيدة، من حيث نجد هذا الحيز يتغيّر بالقياس إلى قصيدة التفعيلة فيتّخذ له أشكالاً أو أحجاماً مختلفة في كلّ سطر إلى نهاية القصيدة. في حين أنّ ما يطلق عليه «قصيدة النثر» تختلف هندسته المعماريّة في توزيع الكلام بحيث تقترب هذه الهندسة من شكل الفقرات المنثورة، في الرواية أو القصّة، أو المقالة الأدبيّة...

فالإبداع، كما يقرّر موريس بلانشو، «سواء علينا أكان إبداعَ فنّ، أم إبداعاً أدبيّاً: فلا هو تامّ (Achevée)، ولا هو غير تامّ (Inachevée): بل إنّه هو. وأمّا ما يقوله [الإبداع]، فليس إلاّ هو، حصْراً، ولا شيءَ غيرُه. ولا يوجد أيّ شيء خارج هذا. والذي يريد أن يحمِلَه على تعبير أفصح، لن يجد شيئاً؛ بل سيجد أنّه لا يعبّر عن شيء. وأمّا الذي يُذْعِن للتّبعيّة للإبداع، سواء في حال الكتابة، أو في حال القراءة، فإنّه ينتمي إلى عُزلة مَن لا يعبّر إلاّ

عن لفظٍ كان: اللّفظ الذي يَخبّأُ اللّغة إمّا بإخفائه، وإمّا بإظهاره، وذلك بتلاشيه في الفراغ الصّامت للإبداع».[521]

والحقّ أنّ كلام موريس بلانشو يفلسف هذا الموقف فيزيده إشكالاً وإبهاماً، دون أن يحسم في أمر الحيز الأدبيّ شيئاً؛ إذ حين نقرّر حُكماً في مفهوم أنّه لا هو تامّ، ولا هو غير تامّ؛ أو لا هو منتهىً منه، ولا هو غيرُ منتهىً منه، لا يعني إلاّ أنّ وجوده في غاية الإشكال! وإلاّ فكيف بإبداع يُكتب، ثمّ لا يمكن تصنيفُه في الكتابات المنجَزة، ولا في الكتابات التي لَمّا تُنجَزْ أيضاً؟ ثمّ إنّ ما يقوله الإبداع المفتوحُ الحيزِ ليس إلاّ ما يقوله، ولا يمكن البحث عن شيء آخر خارج ما يقول، لا يعني أنّ الذي يقوله الإبداع هو ما لا يقال، أو ما يقال؛ ولكن لا يقال شيء عنه...

ولعلّ موريس بلانشو أن يكون قد وضّح هذه الإشكالية أكثر حين قرّر أنّ «الكاتب يكتب كتاباً، غير أنّ الكتاب ليس، بعدُ، هو العمل الأدبيّ[522]؛ ذلك بأنّ هذا العمل الأدبيّ لا يكون كذلك إلاّ حين ينطق عن نفسه بنفسه. وفي عنف البداية الخالصة له، فإنّ لفظ الكينونة، يغتدي حدَثاً ممكن الوقوع حين يغتدي العمل الأدبيّ ألْسَ الشخص الذي يكتبه، والشخص الذي يقرؤه».[523]

وإذا كان موريس بلانشو يتحدّث عن أنّ الكاتب يكتب الكتاب، ولا يكون هذا الكتاب عملاً أدبيّاً حقيقيّاً حتّى يكون قادراً على الحديث عن

---

521 - Id., p.15. (وهذا النّص من ترجمتنا)

522- كانّ رولان بارط كان يرى غير هذا، كما سبق تحليل بعض ذلك في نهاية الفصل الثالث. فالكتاب في منظور موريس بلانشو ليس عملاً أدبيّاً حتّى ينطق عن نفسه بنفسه، في حين أنّ العمل الأدبيّ عند رولان بارط هو أولى من النصّ مطلقاً.

523 - Ibid.

نفسه[524]؛ فلا يصح لدينا أن يقاسَ على الكتاب الإبداعي، القصيدةُ الشعريّة التي لا تكون قصيدةً تتمتّع بمكانتها الشعريّة إلاّ بعد أن تُميَّز بين الناس، أي تغتدي عملاً شعريّاً ذا تأثير جماليّ وفنّيّ، حين تَرُوج بين النّاس وتسير فيهم.

ثالثاً ـ مفهوم الحيز الأدبيّ في النقد الغربيّ الجديد:

ونعود إلى مناقشة هذه المسألة مع موريس بلانشو الذي امتاز بالكتابة عنها، على نحو ما، من بين سائر النّقّاد الفرنسيّين الجدد، فنلاحظ أنّه يرى أنّ لانهائيّة الإبداع، (L'infini de l'œuvre) في أيّ منظور من المناظير، لا يعني إلاّ لا نهائيّة النّفْس (L'infini de l'esprit). وذلك على الرغم من أنّ النّفس، في الحقيقة، تحرص على أن تنجز كلّ شيء في إبداع واحد، أي في كتاب إبداعيّ واحد، عوض أن يُنجَز ذلك في لانهائيّة الإبداعات وحركة التاريخ.[525]

وكأنّ موريس بلانشو كان يرى أنّ الكاتب أحرص ما يكون على أن يقول كلّ شيء في وقت واحد، وفي إبداع واحد؛ فكأنّه يحرص على أن يطوي البعيد في القريب، ويجمع العالم كلّه في واحد. غير أنّه حين ينجز إبداعه ذاك، يتبيّن له أنّه لم يقل، في الحقيقة، كلّ ما كان يريد أن يقوله؛ لأنّ الحياة ودروها ومظاهرها وتكاليفها وعُقَدَها أكبر من أن يستوفيها كتاب واحد مجسَّداً في رواية، أو قصة، أو قصيدة، أو مسرحيّة... فتتوق نفسه إلى الكتابة تارة أخرى، وتذكُو قريحتُه فتحفّز للكتابة عن مسألة جديدة لم يكن، ربما، يخطر له على خلَد أنّه كان سيتناولها بالمعالجة قبل الشروع في كتابته

524 – Cf. M. Blanchot, op. cit., p. 15.
525 – Id., P.14.

الجديدة. فالحيز الأدبي، من هذا المنحى، وكما سبقت الإشارة إلى بعض ذلك، مفتوح على مصراعيه...

ومسألة أخرى نودّ التعرّض لها، ولا ندري إن تعرّض لها آخرون قبلنا، وهي أنّ الحيز الأدبيّ لا ينبغي حصرُه في سيرة كاتب واحد وكتابته؛ بل يجب أن يعمّم على رسالة الكتابة الأدبيّة في المجمع؛ فالأمر هنا ليس من باب قول بعض السُّذّج: لم يترك الأوّل للآخِر ما يقول!... بل يجب العمل، في هذا المقام، بمقولة عليّ بن أبي طالب: «لولا أنّ الكلام يُعاد لَنفِدَ»، فهي تدعو إلى ترك حيّز الكلام الذي ليس الأدب إلاّ انبثاقاً عنه مفتوحاً.

وأيّاً ما يكن الشأن، فإنّ حيز الكتابة مفتوح، لأنّ الحياة متجدّدة، ولأنّ الخيال متمدّد لا يوصَد له باب، ولا يُغلق له أفق. فليس الحيز الأدبي، إذن، حيزاً مغلّقاً إذا عالجه أديب سابق، فإنّه لا يجوز لغيره معالجته... بل الحيز الأدبيّ يعادل سيرة الحياة؛ يموت الأب، فيَرِثُه الابن، ليمضيَ في أداء رسالة من نوع ما في هذه الحياة. ولا يمكن أن يقال: إنّ الأب إذا عاش، فقد عاش من أجل أبنائه فلا يلتمس إلجامهم! بل المسألة قائمة على مبدأ التواصل السرمديّ، بين السابق واللاحق، أي بين الماضي والحاضر، للتمكين للحياة من البقاء والاستمرار... ولا يقال إلاّ نحو ذلك في سيرة الحيز الأدبي للإبداع، فهذا الحيز ممتدّ ما امتدّ بقاء الحياة. فما بقيت الحياة، وبقيَ الكتّاب فيها، فإنّ الحيّز الأدبيّ يظلّ مفتوحاً، أي قابلاً للزيادة والتضخّم بالمفهوم العامّ الكمّيّ والنوعيّ للإبداع...

وقد تناول جيرار جينات، من بين أحسن الذين كتبوا عن الحيز الأدبيّ، ومنهم جورج ماتوري،[526] وموريس بلانشو،[527] هذا الموضوع ففصّل فيه القول في فصل قصير ولكنّه كبير القيمة من كتابه «صور»[528] فلاحظ أنّ صورة النظرة التي كان الناس ينظرون بها إلى الأعمال الأدبيّة كانت على أنّها زمنيّة، لا حيزيّة؛ «وذلك بحكم أنّ فعل القراءة الذي بواسطته تنجز الكائن الافتراضيّ لنصّ مكتوب، يشبه هذا الفعل إنجاز توزيع موسيقيّ، هو مصنوع من تعاقب لحظات تتكامل في المدّة الزمنيّة (La durée)، في زمننا...».[529]

ولقد كان الناس يتوهّمون ذلك لأنّ فعل القراءة لنصّ من النصوص يوهِم بوجود زمن أكثر مما يوهم بوجود حيز، وذلك بحكم أنّ هذه القراءة تنجز مراحل من الفعل تتميّز بالزمنيّة قبل أيّ شيء آخر. فالقارئ يقرأ هذه الصفحة في دقيقة، أو في بضع دقائق، ثمّ يمضي إلى الصفحة الموالية لينجز فعلاً عبر الزمن، مثَلُه في ذلك، في الحقيقة، مثل الكاتب الذي يفرغ على قرطاسه،[530] أو في حاسوبه، لفظاً، ثمّ جملة، ثمّ فقرة، ثمّ صفحة، ثمّ صفحات، في حركة تتّسم بالتعاقبيّة الزمنيّة. غير أنّه، يستحيل، في رأينا، الاستغناء عن تمثل الحيز الذي لا يجوز لزمن أن يتعاقب ويستمرّ إلاّ عبر حيز ما. ففعل القراءة يتمّ عبر حيز من الأوراق (كتاب)، وهذا الحيز الورقيّ يتشكّل قبل

526 –Georges Matoré, L'Espace humain, La Colombe, Paris, 1962.

527 –M. Blanchot, L'espace littéraire, collection «folio», éd. Gallimard, Paris, 1955.

528 – Figures, II, p. 43-48.

529 – Ibid., p. 43.

530- تنبّأ بعض الدراسات بأنّ بعض بلدان أوربا ستستغني في منتصف القرن الواحد والعشرين، عن استعمال الأقلام، بحيث كلّ الناس سيكتب على شاشة الحاسوب... ولكن لا ندري كيف سيسجّل الناس أفكارهم (برطاقهم) قبل إنجاز فعل الكتابة؟ ربما سيكون ذلك على حواسيب مجهريّة سيحملها الناس في جيوبهم الصغيرة...

ذلك من حيز موزّع بالأسطار في تلك الصفحات. ثمّ إنّ الذي كتبه كان قابعاً، حتماً، في حيز. والذي يقرؤه، لا يقرؤه أيضاً بمعزل عن سلطان الحيز. فالحيز والزمن لا يجوز تصوّر وجود أحدهما بمعزل عن تصوّر وجود أحدهما الآخر. والآية على ذلك أنّ الساعة التي تضبط الزمن وتحسُبه هي حيز، ملتصقة بحيز آخر (جدار)، أو موضوعة على حيز منضدة، أو على مكتب، أو على ماشطة غرفة أو خزانتها، وهلمّ جرّاً.

ولقد كان مارسيل بروست نبه إلى هذه المسألة فلاحظ أنّ الأدب (النصّ الأدبي، إذن) ينقلنا من حيز إلى حيز، وذلك حين يصف الأمكنة، والبيوتات، والمشاهد الطبيعيّة وغيرها.[531]

رابعاً ـ الحيز الأدبيّ والقراءة:

الكاتب إذ يكتب يقدّم عمله الأدبيّ كما هو إلى قارئه. وترى هذا القارئ يتعدّد ويتجدّد في استمراريّة تشبه الأزل. فالنصّ واحدٌ والقرّاء متعدّدون: متجدّدون، أوّلاً في زمن الكاتب نفسه، بحيث قد تطبع من بعض أعماله ملايين النّسخ في المجتمعات الرّاقية التي تتّخذ من القراءة سلوكاً ثقافيّا، يوميّا، لها. غير أنّ الكاتب لا ينتهي قرّاؤه لدى هذا الوضع، بل يموت هو، ويموت القرّاء الأوائل أنفسُهم الذين عاصروه ليتجدّدَ سوادُهم، ويتكاثر عددهم في الأزمنة، أو القرون اللاّحقة...

ولعلّ القارئ سيتساءل حائراً: وما نحن والقراءة، في موقع نريد أن نتحدّث فيه عن الحيز الأدبيّ؟ ولعلّ الإجابة عن ذلك واضحة. فإنّما نريد إلى

531 - Cf. Id.

انّ النصّ الأدبيّ يسمح بابتداع أحياز متعدّدة متجدّدة بتعدّد القرّاء وتجدّدهم، فكلّ قارئ لهذا النصّ الواحد -السرديّ خصوصا- يتمثل حيزه على نحو بعينه، قد لا يكون هو الذي كان يريده، بالضرورة، كاتبه، ولا القرّاء اللذين سبقوه وعاصروه أيضاً. والنصّ من هذا المنظور يكتسب قوّة تسمح له بالاستمرار في إخصاب الحيز الأدبيّ دون توقّف. فهذا الحيز، إذن، ومن هذا المنحى، لا ينتهي مثولُه، ولا ينقضي إخصابُه، ولا اخصابُه أيضاً. فكأنّ قابليّة الاخصاب التي يحويها هي التي تمكّن له في الإخصاب. ذلك بأنّ النصّ الأدبيّ يحتوي على سلسلة من الأحياز يُخصبها ويقذف بها إلى نفسِ كلّ قارئ من قرّائه على حدة، فيستمرّ ذلك ما استمرّ القرّاء في قراءته.

ولئنْ كان الكاتبُ هو المُفْرِزَ الأوّل للحيز الأدبيّ في نصّه حين يكتبه، ثمّ يُذيعه بين الناس، فإنّ القارئ قد لا يكون أقلّ منه إفرازاً لهذا الحيز بحكم واحديّة الكاتب، وتعدّديّة القارئ. فالكاتب واحد. والنصّ واحد. والقارئ متعدّد في الزمان، كما هو متعدّد في المكان. وإذا كانت القراءة تسهم في إخصاب الحيز بابتداع عوالِمَ تمثُل في أوهام القرّاء، ثمّ إذا كان النصُّ هو واحداً، وناصُّه واحداً، فلا أقلّ من أن يظلّ مصدرُ إخصابِ هذا الحيز هو النصّ، ولكن من ورائه ناصُّه الذي نصَّهُ، لأنّنا لا نقول بموت المؤلّف الذي هو حيّ مع عمله الأدبيّ مادام مقروءاً متداوَلاً، فإذا مات النصّ -الموت المعنويّ طبْعاً- مات مؤلّفه معه. امّا ان يحيا نصّ عظيم بمعزل عمّن نصّه فذلك شأن مستحيل التصوّر، بصرف النظر عن الجنس الأدبيّ لهذا النصّ.

وإذن، فلا يمكن، حين يُذْكَر الحيز الأدبيّ، أن يقتصر التفكير في ناصّ النصّ وحدَه، وعلى أساس أنّه هو الذي أبدع هذا الحيز الأدبيّ وأنشأه من عدمٍ ثم ينتهي تشكّل الحيز عند هذا الحدّ. بل للقارئ دورٌ مكمّل في رسْم أنواع هذا الحيز والذهاب به في التشكيل الحيزيّ إلى أقصى الآفاق الممكنة، والتمكين لانتشار قراءته بالتحدّث عنه إلى آخرين ممن لم يقرءوه فيغريهم بقراءته بصورة مباشرة، أو غير مباشرة......

وإذا كان القرّاء في العهود القديمة كانوا يُعجَبون، أو لا يُعجبون، بما يقرءون، ثمّ لم يكونوا يكادون يضيفون بأخيلتهم شيئاً بحكمْ تطرقهم المتسمة بالرُّوح الكمالية إلى العمل الأدبيّ المقروء، فإنّ قارئ هذا العصر أصبح متشدّداً ومشترطاً، بحيث إنّه لا يمتنع أن يعلّق، وهو يقرأ، ولو لم يكتب ذلك، على ما يقرأ، ليضيف إلى النصّ المقروء ما شاء اللّه من الأحياز والأشكال فيكمّل ما نقص منه، ويوضّح ما غمض فيه، ولذلك عدَدْنا دورَه مكمّلاً لكاتب النص، في تشكيل الحيز الأدبيّ بالذات.

وأمّا الأمر الآخر الذي يجعل القارئ المعاصر أشدّ ارتباطاً بأحياز النصّ الذي يقرؤه، فلأنّ الحيز أمسى سمة من سمات هذا العصر، فبعد أن كان الإنسان يسافر راجلاً، وفي أحسن الأطوار يمتطي فرساً أو بعيراً أو حماراً، فكان يمرّ بأحياز على نحو بطيء جدّاً، ومن ثمّ كان ارتباطه بالحيز قويّاً، ولكنّه بطيء ممّا كان يُفضي إلى محدوديّته. كان ارتباطه بالحيز ضعيفاً وبطيئاً ومحدوداً معاً. بل إنّا نصادف اليوم أحيازاً لم تكن تخطر للقدماء على خلَد، فكانوا يتخيّلونها، ولا يتحقّقونها؛ أو يتمثّلونها، ولا يشاهدونها. أمّا في هذا الزمن

فلا! لقد اغتدى الإنسان يمتطي طائرةً فيشاهد من تحته، في أطوار مختلفة، أحيازاً مختلفة، تبلغ في بعض أطوارها حدّ العجائبيّة كأحياز السّحائب الكثيفة التي تمرّ بها، أو فوقها، الطّائرة فتشكّل روابيَ جميلةً، وجبالاً مبيضّةً ضخمة، وأجساماً شفّافة لطيفة، كأنّها منسوجة من أكوام ضخمة من القطن...

لقد اغتدى الإنسان المعاصر معنيّاً أكثر بالتعامل مع الحيز الذي أمسى يشاهده من فوق الطّائرة، وعبر السيارة أو القطار، أو في شريط مصوَّر فيستمتع بالحيز الفسيح الجميل، وهو متوكّئٌ في فراش بيته لا يَريم... إنّ نعمة هذا العصر عظيمة على الإنسان... في حين أنّ الإنسان القديم كان يتخيّل أحياز ألف ليلة وليلة في الحكايات المسرودة، فكان ربما أضاف إليها بعض الإضافات من خياله ليكمّل ما نقص من رسْمها لتلك الأحياز، ولكنّه لم يكن قادراً على تمثّلها بالتصوير، وتجسيدها بالمشاهدة الضوئيّة، كما هو الشأن على العهد الراهن...

الكاتب يَخالُ الحيز، والقارئ يتخيّله.

والكاتب يصوّر الحيز، والقارئ يتصوّره.

والكاتب يشكّل الحيز، والقارئ يُبلور تشكيله.

من أجل كلّ ذلك نرى أنّ قارئ هذا العصر أمسى أكثر ارتباطاً بالحيز يتمثّله فيشكّله على نحو مطابق أو مخالف لرؤية الكاتب نفسه وهو يرسم حيزه الأدبيّ في نسْج الخطاب الأدبيّ...

خامساً ـ الحيز الأدبيّ والتجربة:

تناولَ أثرَ التجربة في تخصيب الحيز الأدبيّ لدى الكتابة الأدبيّة الشاعرُ والناقد الفرنسيّ، بول فاليري (Paul Valéry)، وحلّل بعضَ ما تناوله في إحدى رسالله الأدبيّة موريس بلانشو (Maurice Blanchot). وقد تكون هذه المسألة جديرةً بأن يقع التوقّف لديها لأنّها تُفضي إلى التفكير وشحذ الرأي.

يستهل فاليري رسالته الأدبيّة فيقول: «إنّ الرسّام الحقّ هو من يظلّ عمرَه يبحث عن الرسم الفنّيّ؛ كما أنّ الشاعر الحقّ، هو من يظلّ عمرَهُ يبحث عن الشعر؛ ذلك بأنّ الرسم والشعر ليسا، بأيّ وجه، أنشطةً محدّدة. ففي هذه الأنشطة يجب ابتداع الحاجة، والغاية، والوسائل، وإلى حدود العراقيل...».[532]

قبل أن نعرض لتعليق موريس بلانشو على هذه المقولة الفاليريّة نلاحظ أنّه يقضي بأحقّيّة المتفنّن في إبداعه بناء على رغبته الجامحة المستمرّة في البحث، والإلحاح في هذا البحث، والمضيّ فيه دون توقّف إلى منتهى العمر. ذلك بأنّ الشاعر الذي يظلّ عمرَه يبحث عن قول الشعر، مثلاً، هو يبحث، في الحقيقة، عن تشكيل للحيز الشعريّ لديه. فهو لا يرضيه ما يكتب منه كلّ يوم، بل تراه يكتبه بظمإ وشغف، وبلذة وألم معاً، لأنّه يرى أنّ غايته الوحيدة في الحياة أنّه يكتب الشعر. وهذه الكتابة تحيزٌ لشكل قصائده، وتشكيلٌ لحيز شعره، حَذْوَ النعل بالنعل.

532 – P. Valery, in M. Blanchot, id., p.105.

ولكنْ لِمَ يظلّ مصرّاً على الكتابة الشعريّة، باحثاً عن أشكال جديدة فيها، متطلّعاً إلى تضخيم الضخم مما كتب، وتضئيل الصغير مما ظهر، حتّى ينتهيَ إلى غاية رسمها، أو إلى يأس يقهره قهراً؟ يظلّ كذلك لأنّ نشاط الكتابة الإبداعيّة لا تنتهي بنهاية، ولا تتحدّد بغاية، بل هي نشاط مفتوح ثمّ يحمل الكاتب الأديب (أو الشاعر تحديداً) على أن يمضيَ في الْتماس الحاجة العارضة في المجتمع، والتطلّع إلى تحقيق غاية ما في الحياة، واتّخاذ الوسائل الأدبيّة لذلك وهي الكلمة والخيال، والموهبة والإصرار، معاً...

فهل الحاجة هي التي تحمل الأديب على الكتابة؟ أو بل الأديب هو الذي يخلق هذه الحاجة الاجتماعيّة ليكتب عنها، ليجعل منها موضوعاً نبيلاً يعالجه للناس، بعد أن عالجه في الأصل، لُيرضيَ فضول نفسه، وليستجيب لرغبات هوايته الجامحة؟ ليس مهمّاً كثيراً تحديد أيّ الأمرين كان لدى الأديب مقصوداً، طالما النتيجة هي أنّ الكاتب الحقّ لا بدّ له من أن يكتبَ، ولا يتوقّف حتى آخر رمق من حياته؟ ولقد يعني ذلك أنّ الكاتب الذي يتوقّف تحت مبرّرات معيّنة، كانعدام حرّيّة التعبير، وانعدام دور النشر في بعض المجتمعات العربيّة البدائيّة، هو يضع، في الحقيقة، حدّاً لاستمرار الكتابة، أو إغلاق الحيز الأدبيّ الذي لم يعدْ قادراً على التشكّل والتنوّع والتضخّم... أي إعلان نهاية الحياة للحيز الأدبيّ لديه...

ويتحدّث الكاتب النمساويّ المتألّق راني ماريا ريلك (Rainer Maria Rilke, 1875-1926) فيربط الحيز الأدبيّ بالتجربة، لا بالعواطف فيزعم أنّ

«الشعر ليس عواطف، ولكنّه تجارب. فمن أجل كتابة بيت واحد، يجب، قبل ذلك، مشاهدة مدائن كثيرة، وعدد كبير من الناس والأشياء...».[533]

فريلك يربط الكتابة بالتجربة، والتجربة بالمشاهدة والضَّرْب في الأرض، فكأنّ الحيز الأدبيّ يتوسّع ويتضخّم في قريحة الأديب السّائح، فيكون أدبه ذا حيز أدبيّ متميّز؛ وذلك إلى درجة الذهاب إلى رفض عاطفيّة الشعر، وتقرير التجارب أساساً له. غير أنّ التجارب لا تعني البقاء في حيز ضيق، وانتظار الفرَج من السماء لتمطر على الأديب أحيازاً لا يعرفها، ولكنّها تنهض على التماس الأحياز في آفاق الأرض. ولذلك حين يعلّق موريس بلانشو على مقولة ريلك يرى أنّ «التجربة تعني هنا الاتّصال بالكائن».[534]

غير أننا لا نتفق مع ريلك في بعض ذلك، إذ التجربةُ وحدَها ما كان لها لتعطيَ للمجتمع الأدبيّ شاعراً، فكأيّن من شخص جاب أقاصي الأرض وأدانيها، ولكنّه لا يستطيع أن يكتب بيتاً واحداً من الشعر! وإذن، أليست الموهبة والاستعدادُ الفطريّ هما اللّذَيْن يسبقان كلّ تجربة واطّلاع على مناحي الحياة، وأنّ التجربة لا تعدو عاملاً مخصباً، وعنصراً منشّطاً...

سادساً ـ الحيز الأدبيّ واللغة:

يرى جيرار جنيت، في مقالة له بعنوان: «الحيز واللّغة»، وذلك انطلاقاً من مقولة لجورج ماتوري (Georges Matoré) يقول فيها: –«لقد يوجَد حيّز معاصر»– إنّ هذه الأطروحةَ تتضمّن فعلاً افتراضين اثنين أو

533 – Rilke, in id.
534 – Id.

ثلاثة: الأوّل هو اللّغة، والثاني هو الفكر، والثالث هو الفنّ المعاصر؛ فهذه القيم الثلاثُ جميعُها مُحيَّزَةٌ (Spatialisés)،[535] أي قائمة على توظيف الحيز.

قد يكون على نقيض ما كنّا نحن زعمناه من أنّ الذي ينتج الحيز الأدبيّ ويملأ فراغه إنّما هو اللّغة. وركْحاً على هذا التأسيس، فإنّ اللّغة ليست مجرّد أداةٍ لمَلْء الفراغ الحيزيّ فحسب؛ ولكنّها، بطبيعة وظيفتها المتسلّطة من الوجهتين التوصيليّة والجماليّة جميعاً تمثّل، في منظورنا، قوّة السّلطة المعنويّة في هذا المقام؛ إلاّ أنّ موريس بلانشو يزعم غير ذلك فيرى أنّ اللّغة ليست سلطةً وما ينبغي لها، أي أنّها ليست سلطة لزُخْرُفِ القول. فليست هذه اللّغة مفرّغةً لنا، ونحن لا نمتلك من أمرها شيئاً. فهي ليست اللّغة التي أتحدّث بها أبداً. إنّي، من خلالها، لا أقول شيئاً أبداً، ولا أخاطبك بها أبداً، ولا أسائلك بها أبداً! فكلّ هذه الأشكال هي سلبيّةٌ لوظيفة اللّغة بالقياس إلى الحيز الأدبيّ الذي تنجزه وترسمه بسماتها اللّفظيّة. غير أنّ هذا السلب، فيما يزعم موريس بلانشو، يواري، فقط، أنّ كلّ ما في هذه اللّغة من نفي يرتدّ إلى الإثبات. وإذن، فما يُنفَى من الفعل، يعود إلى الثبوت. إنّ اللّغة تتحدّث الغياب. غير أنّها حيث لا تتحدّث، فهي تكون بعدُ قد تحدّثت! فهي ليست خرساء، لأنّ الصمت فيها يتحدّث إلى نفسه.[536]

ويخيّل إلينا أنّ هذه الفكرة تتناصّ مع مقولة كافكا الشهيرة، التي عرضنا لها أكثر من مرّة، وهي: «إنّي لأكتب بخلاف ما أتحدّث، وأتحدّث

535 – Cf. Gérard Genette, Espace et langage, in Figures, I, p. 101, collection « Points », éd. Seuil, Paris, 1966.
536 – Cf. id., p. 55.

بخلاف ما أفكّر؛ وأفكّر بخلاف ما كان ينبغي لي أن أفكّر، وهكذا إلى أعمَقِ أعماقِ الظّلام».

ولولا أنّا نخشى أن نُغضب الذين لا يقرّون بعظمة التراث العربيّ الإسلاميّ لكنّا زعمنا لهم إن مقولة الأصفهاني الشهيرة هي نفسُها مقولة كافكا، ومقولة موريس بلانشو، فالكتابة بخلاف الحديث، والحديث بخلاف التفكير، ليسا إلاّ أنّ الإنسان إذا كتب شيئاً في يومه، فإنّه إن عاد إليه في غده قال شيئاً آخر؛ فهو إذن كتب بخلاف ما كان ينبغي له أن يكتب، ويفكّر. وأمّا اختلاف لغة الكتابة عن لغة الحديث فذاك أمرٌ قائمٌ في جميع اللغات والآداب. إنّ مقولة الأصفهاني الذي كان يعتقد أنّها تمثّل نقص البشر، تجسّد الفكرة نفسَها التي قرّرها كافكا، وهي، في الحقيقة، من وجهة نظره هو أيضاً، لا تمثّل إلاّ نقص البشر. لأنّ الكاتب لا يستطيع أن يكتب كتابةً كاملة. وهذا المبدأ تكرّسه المقولتان معاً: مقولة الأصفهاني، ومقولة كافكا.

وأيّاً ما يكن الشأن، فموريس بلانشو يزعم أنّ اللّغة التي يتحدّثها المرء ليست هي اللّغة التي يقع بها التبليغ؛ ولكنّها شيء آخر يختلف اختلافاً بعيداً: (فهي ليست اللّغة التي أتحدّث بها أبداً. إنّي، من خلالها، لا أقول شيئاً أبداً، ولا أخاطبك بها أبداً، ولا أسائلك بها أبداً). غير أنّنا كنّا رأينا أنّ اللّغة الأدبيّة هي أبداً غير اللّغة اليوميّة الذي يتحدّث بها الكاتب حين يبيع ويشتري ويتعامل مع أفراد المجتمع العاديّين. فاللّغة التي يُتحدّث بها، من منظور موريس بلانشو، ليست هي اللّغةَ المتحدّثَ بها وما ينبغي لها، فكأنّها لغة أخرى... ولم يقل كافكا إلاّ بعض ذلك حين كان زعم أنّه يكتب، حين

يكتب، بخلاف ما يتحدّث. اي أنّ اللّغة التي يَكتب بها والتي تجسّد حيزاً أدبيّاً على طُوْمار، ليست اللّغة التي يَتحدّث بها فتنتشر أصواتاً طائرةً في الفضاء. وبعبارة أخرى، فإنّ اللّغة التي يتحدّث بها تختلف عن اللّغة التي يكتب بها. وقل: إنهما لغتان مختلفتان اختلافاً كبيراً. فكأنّ لغة الكتابة هي غير لغة الكاتب ذي اللّحم والدم والعظام، على نقيض حديثه العاديّ مع الناس. فكأنّ لغة الكتابة شكلٌ من النسج يندرج ضمن العجائبيّات، لا ضمن الأشياء المعقولة المألوفة!

في حين أنّ العماد الأصفهاني لا يتحدّث عن الاختلاف بين لغة الكتابة واللّغة اليوميّة، ولكنّه يكشف عن أنّ لغة الكتابة نفسَها ليست كاملة ولا مستويةَ التجلّي للكاتب، فهي قابلة لأن تتخذ لها حيزاً جديداً، بحكم اضطرار مستعمِلها إلى التغيير كلّما راجع نسجها الأدبيّ...

ونعود هنا، تارة أخرى، إلى ما كان قدماء العرب يُشيعونه من أنّه كان للشّعراء أرْئِياءُ، أو شياطينُ الإبداع، هم الذين كانوا يتولّوْن زَخْرَفَة القول عنهم. اي أنّ اللّغة الشعريّة التي كان الناس يتلقّوْنها لم تكن لغة الشعراء الذين كانوا يعرفونهم ويتحدّثون إليهم، أو يتحادثون معهم، ولكنّها لغة أخرى.

كافكا وبلانشو يأبَيان ان يُفصِحا عن هذا الاختلاف بين اللّغتين، بالقياس إلى كاتب واحد، أي هل اللّغةُ التي يكتب بها، ومادامت ليست هي التي يتحدّث بها الكاتب، هي لغةُ الكاتب نفسه أو هي لغةٌ تتّفق له باللطف والعناية؟... إنّ العرب حلّوا المعضلة، حلاًّ أسطوريّاً على الأقلّ، حين زعموا أنّ لغة الشاعر التي يكتب بها شعره، ومن ثَمّ شعره برمّته، ليست له؛ ولكنّ

رئِيّاً من الجنّ (شيطاناً) هو الذي كان يتولّى عنه نسْجها؛ فلم يكن للشاعر إلاّ النطق والإفصاح... في حين أنّ الحداثيين الغربيّين ظلّوا يحومون حول هذه المسألة بتجريد المبدع من أن يكون له سلطة على لغته، ومن أن يكون، هو إذن، صاحبَ الكتابة ومالكَها الشرعيّ؛ غير أنهم لم يُقنعونا قطّ بالعِلل التي كانت وراء كلّ ذلك، ومَن الذي يكتب الكتابة، إذن، إذا لم يكن كاتبُها؟ وكيف يجوز أن ننفيَ شيئاً دون أن نعوّضه بمُثْبَتٍ قائم الكينونة؟... أم يريدون منّا أن نصدّق الأعاجيب، ونعتقد بالأساطير؟!

وإذن، فكما أنّ الأدب مسكون بالحيز،[537] أو يسكن الحيز، وذلك من حيث قدرته على وصف الأماكن ورسْمها إمّا بالتبشيع وإمّا بالتجميل، وإمّا بالقيام على الحياد حيث الأدب عبارة عن مشاهد وطرقات وأسواق ووديان وجبال ورواب وسهول وأشجار وغابات وأقضية سحيقة وآفاق وسيعة: فإنّ اللّغة هي أيضاً مسكونة بالحيز، أو تسكن الحيز، أو أنّ الحيز يسكنها فهما متساكنان. فالحيز الأدبيّ العامّ حيز مركّب، مصنوع، أو مُنْتهىً من رسْمه؛ في حين أنّ حيز اللّغة بسيط، أو جزئيّ، هو مجرّد مشروع حيز ماثل في الوهم... فإذا كتب كاتب لفظ «الغابة» وحدها، فإنّ الحيز يبدو بارز المعالم، ولكنّه يظلّ غير مصنوع، ولا يؤثّر شيئاً في النفس: فما بال هذه الغابة؟ أهي تحترق؟ أم هي تخضارُّ وتأتلِقُ؟ أم هي غير ذلك شأناً؟... وإذن، فهذه اللّفظة المسكونة بالحيز محتاجة إلى أن تكتمل دلالتها الحيزيّة ليصبح الحيز ذا وظيفة جماليّة أو غير جماليّة في الكلام، فيقول الكاتب مثلاً: «ما أجملَ

537 – Cf. G. Genette, La littérature et l'espace, in Figures, II, p. 43 et suiv., éd. du Seuil, Paris, 1969.

هذه الغابةَ، وما أو سعَ أطرافَها، وما أشدَّ اخضرارَ أشجارِها...». فهنا انتقل الحيز من البسيط إلى المركّب، ومن غير الدّالّ، إلى الدّالّ، ومن المفرد إلى المركّب، ومن المبهم إلى الواضح... لقد اغتدى هذا الحيز الآن في هذا الكلام: جميلاً، وواسعاً، ومخضرّاً، بعد أن لم يكن إلاّ مجرّد مجموعة من الأشجار القائمة دون تدقيق ولا تفصيل...

فهناك حيّزيّةٌ (Spatialité) ماثلة في اللّغة يطلق عليها جيرار جينات «الحيزيّة البدائيّة، أو الأوّليّة»، وهي ليست إلاّ اللّغةَ نفسَها. ذلك بأنّ هذه اللّغة كثيراً ما تبدو قادرة على التعبير عن العلاقات الحيزيّة، أكثر من التعبير عن أيّ نوع آخر من العلاقة، ممّا يؤهّلها لمعالجة كلّ الأشياء تحت مفهوم الحيز؛ فهي إذن قادرة على أن تُحيِّز (Spatialiser)[538] كلّ شيء ولا حرج.[539] فهذه الحيزيّة القائمة في اللّغة لتَعُدّ في نظامها الضمنيّ، نظام اللسان الذي يتحكم ويحدّد كلّ فعل للكلمة. إنّ هذه الحيزيّة توجَد ماثلةً بوضوح تامّ في العمل الأدبيّ، وذلك بواسطة اصطناع النّصّ المكتوب.[540]

والحقّ أنّ جيرار جينات (Gérard Genette) لم يفصّل في هذه المسألة على النحو الذي يُغني ويُقنع، غير أنّ المبادئ العامّة التي وضعها واضحة بحيث يمكن الانطلاق منها للتفصيل والتحليل. كما لم يوضّح جينات مسألة

538- لم تذكر المعاجم العربيّة هذا الفعل، ولكنها اجتزأت بذكر الاسم، أو الفعل المزيد. والاستعمالات الحديثة تقتضي تطوير الاستعمال. ولذلك نحتنا هذا الفعل على أساس أنّه من أصل «حيّز» غير المشدّد، وهو مرادف لمثيله المشدّد، وقسناه على «بيت» الذي فعله «بيّت»، وذلك من أجل نقل المعنى الأجنبيّ حيث الأجانب يصرّفون بسهولة عجيبة في التنقل بهذه الاستعمالات من صيغة إلى صيغة دون أن يجدوا في ذلك عسراً أو حرجاً.
539 – Cf. id., p. 44.
540 – Id., p. 45.

مَشْكُونيّة اللّغة بالحيّز، ولعلّ ما ذهبنا إليه، منذ قليل، في أنّ ألفاظ اللّغة مشحونة بالمعاني الحيزيّة في أغلبها، هو الذي كان يقصد إليه. فكأنّ كلّ لفظة دالّة على معنىً محسوسٍ قابلةٌ لأن نُوقِرَها بمعاني الحيز بوجه أو بآخر، كما قد يمثُلُ ذلك في بعض هذه الألفاظ: الشجرة، السماء، السحاب، البئر، النهر، الغابة، الجبل، الشاطئ، البحر، الطريق، المدينة، المدرسة، المعمل، السجن، السوق... فكأنّ كلّ لفظة، ممّا مثّلنا به، هي مشروع حيز كبير... يضاف إلى ذلك قابليّة ألفاظ اللّغة لأن يتراكمَ بعضُها على بعضها الآخر في أسطار، ثمّ في فقرات، ثمّ في صفحات، ثمّ في كتب مجلّدة، ثمّ في أجزاء متعدّدة، ثمّ قبوع هذه الأحياز (الأحجام) على رفوف، في مكتبة، تتخذ لها موقعاً في بيت، أو في قاعة فسيحة... فالعلاقة الحيزيّة هي الطّاغية على كلّ شيء في هذه اللّغة التي أصواتُها توهِمُ بأنّها زمنيّةُ الدلالة، في حين أنّ معاني هذه الأصوات توهِمُ بضرورة إضافة مفهوم آخر ملازم لها هو الحيز...

سابعاً ـ مفهوم نحو الحيز:

لعلّ أوّل من حاول أن يعمّم معنى مفهوم النّحو فيجعله شاملاً لجميع اللّغات دون لغة واحدةٍ هو روبير كيلواردبي (Robert Kilwardby) وذلك منذ مطالع القرن العشرين حين قرّر أنّ «النحو لا يجوز له أن يشكّل علماً إلاّ بشرط أن يكون للنّاس جميعاً. ولم يؤسّس النحو لقواعدَ خالصةً للسان واحد مثل اللاّتينيّة والإغريقيّة [عوضاً عن نحوٍ واحدٍ لكلّ الألسن] إلاّ عَرَضاً...»[541]

541 – Cf. T. Todorov, Poétique de la prose, p. 47.

إنّ النحو في رأي كيلوارذبي إذا لم يستطع أن يشمل جميع الألسنة ليكون على شاكلة واحدة، فلا ينبغي له أن يرقى إلى مستوى العلم الحقيقيّ. وكان هاندبوك (Handbook) يرى هو أيضاً بعض هذا الرّأي.[542] ذلك بأنّ الرياضيات علمٌ واحدٌ على تعدّد اللّغات، والطبّ علم واحدٌ لجميع الناس، تعدّد اللغاتُ ويظلّ هو واحداً.

وجاء طودوروف فحاول أن يؤسّس، انطلاقاً من هذه النظريّة، نظريّة عامّة لنحو الحكْي، أو القَصّ.[543] ونُدرك من قِصَر نفَس الفصل الذي كتبه طودوروف عن هذه الإشكاليّة أنّها لا تزال تدرج في مهدها، وأنّها محتاجة، في أغلب أمرها، إلى مزيد من التأمّل والتأسيس لكي تنهض على ساقيها نهوضاً ثابتاً.[544]

والحقّ أنّه يمكن أن نقيس على هذا التمثّل كلّ شيء يمكن أن ينهض بوظيفة حصر العلم السّاعي إلى التحكّم في العلم الآخر، أو في جنس من الأجناس الأدبيّة. وبعض هذا التصوّر يمكن أن يكون للرواية نحوٌ، وللقصة نحو، وللشعر نحوٌ، وللنّقد نفسِه نحوٌ، وللرقص نحو، وهلم جرّاً... لأنّ النحو في حقيقة أمره هو مجموعة من القواعد تتحكّم في نظام لسانٍ من الألسنة لتضبطَه بدقّة؛ وتأسيساً على ذلك، أفلا يقع التفكير في تأسيس نحوٍ لكلّ شأنٍ من أجل التحكّم فيه؟ ولعلّ ما قام به فلاديمير بروب في تحليله لحكايات خرافيّة (Contes merveilleux) روسيّة، وإقامة قواعد، انطلاقاً من مجموعة

542 – Ibid., p. 48.
543 – Id. p. 47-57.
544 – Cf. Id. p. 47-57.

الملاحظات والتحليلات التي أجراها عليها، يمكن أن نحلّل بها كلّ الحكايات الخرافيّة في العالم: أن لا يعدُوَ كونه، في الحقيقة، نحواً لقراءة الحكايات...

وركْحاً على هذا القاسِس، أفلاَ يجوز أن نؤسّس نحواً للحيز الأدبيّ؛ وذلك بمتابعة مفهوم هذا الحيز، وطبائعه، ووظائفه، ومظاهره، وتواتره، أو عدم تواتره؟... ذلك بأنّا نقرأ القصّة فنجد فيها حيزاً معيّناً لا يخرج عن إطار الحيز الخياليّ، أو المكان الجغرافيّ، ولا يقال إلاّ نحو ذلك في الحيز الذي يصادفنا في جنس الرواية، فهو إمّا جغرافيّ وهو نادر، وإمّا خياليّ، وهو أعمّ، وإمّا خُرافيّ —أو أسطوريّ— وهو أقلّ وروداً في الكتابات السرديّة بعامّة...

ولو جئنا نحاول تَعدادَ أضْرُب هذا الحيز (Espace, Space) لألفيناه لا يكاد يخرج عمّا ذكرنا. وعلى أنّا نستطيع أن نزيده تفصيلاً فنقرّر أنّ هذا الحيز إمّا أن يكون مكاناً جغرافيّاً (كجرَيان أحداث رواية في مدينة ما، تُذكَر صراحة كما كان يفعل ذلك كثيرٌ من كتّاب الرواية العربيّة التقليديّة ومنهم عميد الروائيّين العرب نجيب محفوظ في بعض أعماله، وكأنّ الشيخ كان يستهويه أن يكتب تاريخاً للمجتمع المصريّ، لا أدباً يمتع به القرّاء...) حتى قيل: «إنّ نجيب محفوظ هو شاهد على عصره».[545]. وإمّا أن يكون مكاناً خياليّاً بحيث إنه على الرغم من ثبوت مكانيّته التي تظلّ عالقة به، ملازِمة له، إلاّ أنّه يفقِد الانتماءَ إلى جغرافيا معيّنة تتحدّد بالحدود والمساحات والاتّجاهات، وهذا الضرْب من المكان هو الذي يرقَى لدينا إلى مستوى الحيز الأدبيّ الخالص. أي أنّ الكاتب يكون قادراً على إنشاء عالَم خالص له،

---

545 – Ammar Korogli, in El Watan, du 30 juin 2005, p. 12.

وقف عليه، وليس انطلاقاً من الأمكنة الجغرافيّة المألوفة التي يجب أن تكون ذات علاقة بالأحداث التاريخيّة، أو الواقعيّة، قبل كلّ شيء، لا بالحدث الأدبيّ الخياليّ المستوحَى، هو أيضاً، من بعض الواقع على كلّ حال. وللكاتب الروائيّ أن يختار بين أن يكتب تاريخاً لمجتمعٍ، وبين أن يكتب أدباً يصوّر فيه مجتمعاً. وفي ذلك تكمن براعة التميز الفنّيّ بين الحيز والمكان.

وأمّا النقد الذي يُبنى على مثل هذه الأعمال الرّوائيّة زاعماً أنّ الرّوائيّ فلاناً أرّخ للمجتمع الفلانيّ، فهو مذهب لا يعدم شيئاً من السذاجة وربما الشطط، إذْ كان يجوز لهذا الروائيّ أن يستحيل إلى مؤرّخ اجتماعيّ فيتابعَ القضايا اليوميّة بواقعيّة صادقة فيصفها ويحلّلها، من وجهة نظر تاريخيّة، فيريح، ويستريح. أمّا أن يكتب شيئاً لا هو أدب، ولا هو تاريخ، ولا هو علم اجتماع، فهذه مسألة تحتاج إلى نقاش؛ لأنّ التسليم بها يوقع، حتماً، في مغالطة كبيرة.

ويندرج تحت الحيز الأدبيّ الروائيّ كثيرة من مظاهره المكوّنة له مثل الأنهار والأشجار والجبال والبحار والطرُقات والمدن والأسواق؛ لكنّ ذلك يظلّ في إطار النسج على الواقع ومحاكاته، دون الوقوع في فخّ واقعيّته الجغرافيّة الفجّة.

ويتفرّع عن الأحيازِ الأصليّة أحيازٌ فرعيّة فيغتدي الظلّ الذي تُحدثه شجرةٌ حيزاً، والحركة التي تنشأ عن تنقّل شخصيّة روائيّة من جهة إلى جهة (من حيز إلى حيز آخر) حيزاً، كما تغتدي كيفيّةُ تطريح النصّ الشعريّ على القرطاس حيزاً، وهلمّ جرّاً... أي أنّ اللّغة في نفسها تغتدي حيزاً قابلاً

للتضخّم والزيادة، والتضاؤل والنقصان، تبعاً لما يُمثّله الموقف السرديّ، أو حتّى الشعريّ... فاللّغة هي أساس الحيز الأدبيّ. وأمّا ما ذكرناه فهو لا يعدو كونه حَبْلاً لها...

ونلاحظ أنّ هذه الأضرُبَ من الأحياز يمكن تقديمُها تحت أربع مجموعات:

مجموعة (أ): وتتضمّن مُثولَ اللّغة على القرطاس، وتوزُّعَها على الأسطار، وتشكُّلَها في هيئة كتاب، فاللُّغةُ حَبَلٌ للكتاب، والكتابُ حَبَلٌ للحيِّز، كما سنرى بعد حين...

مجموعة (ب): وتتضمّن كلّ ما هو ثابت ناشز صلب: مثل الأرض، والجبال، والسهول، وما يتفرع عنها من أخاديد، ووديان، وطرقات عريضة أو ضيقة، مُحْزِنة أو مُستهلة.

مجموعة (ج): وتتضمّن كلّ ما هو سائلٌ جارٍ: مثل البحار، والأنهار، والعيون، والأمطار في حال تهتانها من أعلى نحو الأسفل.

مجموعة (د): وتتضمّن كلّ ما هو حيز فارغ لا يلمس باليد: كحركة النسيم والريح والسحاب في الهواء، وتحرّك الظِّلّ على الأرض —حين تكون السماء مُصْحِيةً فتصادف أجساماً ثابتة كبيرة لا تخترقها- بفعل أشعّة الشمس نهاراً، وكوجود الظِّل الشّاحب الذي يحدثه القمر —حين لا يخترق بناية أو أغصانَ شجرة- في حال صَحْوِ السماءِ أثناء اللّيل.

ولعلّنا ببعض ذلك أن نكون قد رسمنا مبادئ، ولو بدائيّة، ولو ساذجة حتّى، إلاّ أنّها يمكن أن تكون أساساً لنحو الحيز، أو لنظريّة الحيز بتعبير أوضح.

ثامناً ـ الحيز والممارسة النقدية العربية:

قبل أن نحاول تِبيانَ هذه المسألة ومعالجة أسُسها النظريّة، نودّ أن نقرّر أنّ مفهوم الحيز في منظورنا، وبالإضافة إلى ما قرّرناه في الفقرة الثانية السابقة، يتمفْهَم بثلاثة مفاهيم:

1. الحيز (الفضاء) الذي تحدّثنا عنه، وهو الأجرى على أقلام النقّاد العرب، والأورد على خواطرهم، والأشيع في ممارساتهم التطبيقيّة. ويخيّل إلينا أنّ عامّة المحلّلين الغربيّين هم أبرع في تناول هذا المفهوم وتطبيقه على الأعمال السرديّة تطبيقاً متألّقاً؛ كما يبدو ذلك واضحاً في تحليلاتهم لبعض الأعمال الرّوائيّة، وحتى للحكايات الشعبيّة.[546] وما ذلك إلاّ لأنّه نابع من ثقافتهم النقديّة. ولقد شاع هذا الإجراء، على كلّ حال، في تحليلات النقّاد الرّوائيّين المعاصرين، العرب والغربيّين، فأمسى لدى النّاس مألوفاً.

2. لقد استنبطْنا نحن مفهوماً تطبيقيّاً جديداً لمعنى الحيّز السِّيمَائيّ، فاخترنا نحلّل به جملة من السِّمات (العلامات) اللّفظيّة الواردة في النصوص الأدبيّة شعريّها ونثريّها. خذ لذلك مثلاً السِّمة اللّفظيّة «الشجرة» التي هي في منظورنا تشتمل على حيّز بحكم امتدادها في الفضاء، وانتشار حجمها في الاتجاهات الأربعة، وانتشار ظلالها، لدى وجود الشمس، غرباً وشرقاً. ثمّ إنّ

546- ينظر مثلا أندري ميكائيل (André Miquel) في الفصل الأوّل من كتابه «ألف ليلة وليلة» (Un conte des Mille et une nuits Ajīb et Gharib) حين حلّل إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، وهي حكاية «عجيب وغريب»: p.135-206. فقد أبدع في تحليله إبداعا... وفرانسواز فان روسم-غيون (Françoise Van Rossum-Guyon) عند ما حلّلت ببراعة نادرة رواية «التحوّل» أو «التعديل» (La Modification) وتوقّفت، من بين ما توقّفت لديه، لدى الحيز فأفردت له زهاء ثلاثين صفحة من القطع الكبير، والحرف الصغير (من ص.175 إلى ص.214) من كتابها: «Critique du roman».

الذي ينظر من فوق الشجرة إلى تحتها يتراءى له حيز غير ذلك الذي يتراءى لِمن ينظر من تحتها إلى ما فوقها، أو من موقع مُجانِبٍ لها، وهلمّ جرّاً. فهي شكل عجيب لتنوّع الحيز وأشكاله وهيئاته وتغيّراته...

ثمّ إنّ حركة شخصيّةٍ من الشخصيّات في تنقّلاتها المختلفة في عملٍ سرديّ ما، هي تعني أحيازاً ممتدّة متنوّعة، وهلمّ جرّاً...

ولقد فصّلنا تحليلاتنا وطبّقناها على هذا الضرب من الحيز فأبدت الدلالات من الظّلال والأشكال والأحجام والأوزان والخطوط والاتجاهات عن عطاءٍ غير محدودٍ. ونحن ندعو إلى ممارسة هذه التجربة لأنها تلهب بتحليل النّصّ الأدبيّ إلى أبعد الحدود الممكنة. وإنّا لا نرى كيف يمكن تحليل نصّ شعريّ من حيث جماليّة إيقاعه، ولا يقع التفكير في تحليله من حيث جماليّة حيزه... فالشّعريّة كما تكمن في جماليّة الإيقاع، تكمن أيضاً في جماليّة الحيز. وقد تجاوزنا النّصّ الشعريّ إلى النّصّ الأدبيّ النثري، كما جئنا ذلك لدى تحليلنا لجماليّة الحيز في إحدى مقامات السيوطي.[547]

3. وأمّا المفهوم الثالث الذي نودّ معالجته، في هذا الفصل، ولو على هون ما، لأنّ التقاليد النقديّة العربيّة لا تبرح محتشمة حول هذا الحقل المعرفيّ، فهو ذلك الحيز الأدبيّ الذي يتحدّث عنه كلّ من الناقدَين الفرنسيَّين موريس بلانشو (Maurice Blanchot) في كتابه: «الحيز الأدبيّ»[548]، وجيرار جينات (Gérard Genette) في كتابه «صور»[549].

547- ينظر عبد الملك مرتاض، جمالية الحيز في مقامات السيوطي، نشر اتحاد الأدباء العرب، دمشق، 1996

548 - Cf. M. Blanchot, L'espace littéraire, Gallimard, Paris, 1955..طبعه 1999 باريس

549 - Cf. G. Genette, Figures II, p. 43.

ولعلّ هذه المسألة مما يقلّ الحديث عنها في النّقد الحداثيّ العربيّ؛ فالكلام لا يكاد ينقطع عن الحيز الذي يطلق عليه عامّة النقّاد العرب «الفضاء» مقابلا للفظ الفرنسيّ (Espace)، وذلك حين يعرضون لتحليل أعمال سرديّة دون سوانها، غالباً. غير أننا، هنا، لا نودّ أن نعرض لهذا المفهوم في مستواه التطبيقيّ، ولكن في مستواه النظريّ.

وتحاول هذه النّظريّة النقديّة الجديدة عَدَّ الإبداعِ الأدبيّ، أو الفنّيّ، حيزاً مفتوحاً بالقياس إلى كلّ كاتب؛ إذ لو رضِيَ الكاتب عن كتابته لكان انتهى إلى حيز مُغلَق؛ وذلك ما لم يحدث قطّ.[550]

حقّاً إنّ الكاتب مضطرّ بحكم الأوضاع الاجتماعيّة، والمتطلّبات الماليّة المحدودة للناشرين، أن يُنهيَ كتابه، بصرف النّظر عن جنس أدب هذا الكتاب، فيُنهيَه في عدد معيّن من الصفحات لا يعدوه. غير أنّ ذلك لا يعني نهاية الحيز الأدبيّ لديه، إذ لا يكاد يُلقي بكتابه إلى الناشر حتّى يشرع في إنجاز كتاب آخر، أي في إنجاز ما لم يتمّ إنجازه[551] من قبل. وهكذا دواليك.

غير أنّ جيرار جنات (Gérard Genette) يرى أنّ طبيعة وجود عمل أدبيّ يجب أن يتفرّد بالزّمنيّة أكثر من تفرُّده بالحيزيّة (Spatialité)؛ ذلك بأنّ فعل القراءة الذي به تُنجز الكينونة القائمة بالقوّة لنصّ مكتوب، على أساس أنّ هذا الإنجاز الذي يشبه إنجازَ التوزيع الموسيقيّ، يؤدّى على أساس تتابع لحظات تنجز داخل المدّة (Durée)، داخل مُدّتنا...[552]

---

550 – Cf. Ibid., p. 14 et 15.
551 – Id.
552 – Cf. G. Genette, Figures, II, p. 43.

غير أننا نستطيع، كما يتابع ذلك جيرار جينات، أن نتمثّل الأدب في علاقاته مع الحيز. ذلك بأنّ الأدب يتحدّث، بالإضافة إلى كثير من الموضوعات، عن الحيز بوصفه الأمكنةَ، والرُّبوعَ، والْمَشاهد، فيمضي بنا إلى أبعد الأماكن وأكثرها إيغالاً في المجهول..."[553]

ويقارن جينات بين الرسم والأدب فيرى أنّ الرسم بحكم طبيعته ورسالته هو فن الحيز (L'art de l'espace) بامتياز؛ ليس لأنه يمنحنا أداةً تمثيليّةً للامتداد، ولكن لأنّ هذا التمثيل -أو التقديم- نفسَه، يتمّ إنجازه داخل هذا الامتداد. وإذا كانت الهندسةُ المعماريّة هي فنُّ الحيز دون منازع، ولكنها لا تتحدّث عن الحيز: فإنّه يكون من الحقّ أن يقال إنها تُنطِق الحيز بحيث يغتدي متحدّثاً عبرها... فهل يوجد على النحو نفسه، أو بشكل مماثل على الأقلّ، شيء يشاكِلُ الحيزيّة الأدبيّة فاعلاً لا مفعولاً، ودالاً لا مدلولاً؛ خالصاً للأدب، ذا حميمّة بالأدب: حيزيّة متمثّلة، لا متمثَّلَة؟ ربما يمكن الزّعْمُ بوجود ذلك دون توكيده..."[554]

وكذلك نلاحظ أنّ جيرار جينات يتمثل الحيز، في هذا الموقف، على أنه مظهر ينجُم في العمل الأدبيّ ليتحدّث عن الأمكنة والْمَشاهد، والمنازل وما يُبعِد عنها، أو يُفضي إليها؛ فكأنّه ينظر إلى الحيز نظرة تقليديّة تعني مفهوم المكان؛ وهو بذلك يختلف اختلافاً واضحاً في تصوّره للحيز عند موريس بلانشو الذي يتمثّله، هو، مظهراً مفتوحاً يظلّ متمحّضاً للكتابة في

553 – Id.
554 – Id. : II , p. 44.

تفاعلها الدّاخليّ (نشاط اللّغة وعطائها) من وجهة، ومتمحّضاً للكتابة من حيث هي مظهرٌ فنيّ وجماليّ يظلّ مفتوح الآفاق بالقياس إلى الكاتب الذي يسعى إلى بلوغ هذه الآفاق بإصرار شديد، من وجهة أخرى...

غير أنّ جيرار جينات يعدّل من هذا الموقف حين يفصّل حديثه ليتوسّع في مفهوم الحيز إلى أكثر من المكان والمشهد؛ فيجعله قائماً من حيث سيرته الأولى في اللّغة نفسها. «ذلك بأنّه لوحظ أنّ اللّغة تبدو في طبيعتها أقدرَ على التعبير عن العَلاقات الحيزيّة أكثر من أيّ نوع آخر من العلاقة. (...) إنّ حيزيّة اللّغة في نسقها الضمنيّ، إنما هي نسَق اللّسان الذي يتحكّم في كلّ فعل الكلام وتحديده. وتوجَد هذه الحيزيّة، من بعض الوجوه، باديةً ماثلة في النتاج الأدبيّ، وذلك بواسطة استعمال النصّ المكتوب. لقد أتى على الناس حين من الدهر كانوا يَعُدّون فيه الكتابة، وخصوصاً الكتابة الموصوفة بالصّوتيّة (L'écriture dite phonétique) كما نتمثّلها، وكما نستعملها، أو قل كما نعتقد أنا نستعملها في الغرب، كأداة بسيطة لتدوين الكلام».[555]

والحق أنّ جيرار جينات يتحدّث هنا عن أربعة أنواع من الحيز اللّغوي، أو الحيز الذي تفرزه الكتابة الأدبيّة[556]...

غير أنّ هذه المسألة كان أومأ إليها الكاتب الكبير العماد الأصفهانيّ (519 – 597 هـ) حين ذكر أنّه ما من كاتب يكتب شيئاً اليوم ويعود إليه غداً إلاّ راجعه وغيّر نسْجه... فإن لم يتح له تغييره بالفعل، غيّره في نفسه متمنّياً لو كان هذا اللّفظ كان في موقع ذاك... ولا يعني هذا الشأن في

555 – Id. p. 44-45 et suiv.
556 – Cf. Id., p. 43-48.

تقديرنا إلاّ أنّ الحيز الأدبيّ مفتوح إلى أن يموت كاتبه؛ فهو إمّا أن يعود إلى ما كتب فيضيف إليه، ويغيّر منه، فيتوسّع، في الغالب حيزه ويمتدّ؛ وإمّا أنّه إن كتب قصيدة، أو قصّة، أو رواية، لا يعني أنّ ذلك هو آخر ما يكتب إن طال عمره، وامتدّ أجلُه. وكلّ ما في الأمر أنّ الحيز الأدبيّ يتوقّف لدى مرحلة معيّنة من كيانه، ليستأنف توسعة هذا الحيز الأدبيّ فيما بعد، في كتاب آخر...

ولودّ أن نومئ هنا إلى مسألة قد لا تُرضي الذين يمجّدون التراث النقديّ الغربيّ، وحدَه، زاعمين أنّ العرب ليسوا في ذلك على شيء، وهي: ما شأنُ ذلك في الفكر النقديّ العربيّ؟ وهل فكّر أحدٌ في الحيز الأدبيّ بهذا المفهوم الصارم الذي نحاول معالجته في هذا الفصل؟ إنّا نُهيب بالباحث العربيّ الرصين أن يُلمّ، أوّلاً، إلماماً متأنياً وشموليّاً، ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، بجذور القضايا النظريّة الحداثيّة الجارية في النقد الغربيّ، ثمّ يَنشُدها في التراث النقديّ العربيّ، قبل القطع بعدميّة هذه النظريّة أو تلك فيه. ونحن قد أتينا إلى أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، هذا المفكّر الظّاهرة في الثقافة العربيّة، بحيث لم يكد يغادر شيئاً ممكن الحدوث في الحياة على عهده إلاّ تناوله في كتاباته. وقد عدنا إلى المقدّمة العجيبة التي كتبها لكتاب «الحيوان» فلم نعثر فيها على ما يعزّز موقفنا هنا، فالتجأنا إلى كتاب «البيان والتبيين» فألفينا الشيخ يومئ إلى مفهوم الحيز الأدبيّ فيقول: «اعلمْ، حفظك الله، أنّ حُكْم المعاني خِلافُ حُكمِ الألفاظ، لأنّ المعانِيَ مبسوطة إلى غير غاية، وممتدّة إلى غير نهاية. وأسماء المعاني مقصورة معدودة، ومحصّلة محدودة».[557]

557- الجاحظ، البيان والتبيين، 1، 91. (تحقيق حسن السندوبي).

فكأنّ الجاحظ يريد أن يتحدّث هنا عن الحيز الأدبيّ باعتباره معانيَ مفتوحةً غيرَ موصَدَة، وممتدّة غير محدّدة؛ فالألفاظ التي تعبّر عنها محصورة في معجمها إلاّ ما وُلِّدَ منها، في حين أنّها، هي، ممتدّةٌ إلى غير غاية. والجاحظ لا يريد هنا، على وجه الدقّة، إلى ما يريد إليه من وراء قوله، في موطن آخر: «والمعاني مطروحة في الطريق»[558]. فعلى الرغم من أنّ هذه المعاني مطروحة في الطريق فعلاً، أي مفتوحة الحيز ممتدّةٌ إلى غير غاية، إلاّ أنّ الشيخ لم يتحدّث عن أنّ ألفاظها محصورة...

ويمكن أن نناقش الشيخ فنتساءلَ: هل اللّغة تصاب بالكَلال من أجل التعبير عن المعاني الجديدة التي تنبت فيها كالفَطر في زمن الربيع؟ وهل المعاني من الأمور اليسيرة التي تقع لكلّ كاتب أو متحدّث فتكون هي أيسر من اللّغة التي تتناولها؟ وهل الحيز الأدبيّ وليد الأفكار أو وليد الألفاظ؟ أليست اللّغة هي التي تشكّل الحيز الأدبيّ، سواء في مستواه الأدنى –بالتنقيح والزيادة والنقص في العمل الأدبيّ المدبّج–، أو في مستواه الأقصى الذي يظلّ في قريحة كاتبه مفتوحاً بحيث لا يرضَى عمّا كتب، أو قل، لا يقنع بما كتب؛ فيظلّ يَنشُدُ أبداً كتابةً جديدةً يملأ بها حيزاً جديداً لم يكن خطر له من قبل على خلَدٍ؟ وهل نجيب نحن، هنا، بنعم، أو بِبَلَى...؟

ثمّ، هل –وبناء على هذا التمثّل لهذه المسألة– المعاني هي التي تسبق الألفاظ، أو الألفاظ هي التي تسبق المعاني؟ وواضح أن الجاحظ يتحدّث عن أنّ المعاني هي التي تسبق الألفاظ، وهو المنطق والمألوف؛ وإنّما الألفاظ تَبَعٌ لها

558– الجاحظ، الحيوان، 3، 131.

تُهيّكلها، وتعبّر عنها؛ لأنّ فعل التفكير يسبق فعل التعبير. ولا ينبغي للتعبير أن يخرج عن إطار التفكير وإلاّ أمسى هذياناً وجُنوناً؛ من أجل ذلك ارتبطت الألفاظ بالتفكير لا تعدوه؛ فهي خَدَمٌ له.

وإذن فالمعاني في الكتابة مفتوحة على نفسها مما يجعلها قادرةً على فتح أحْيازٍ تظلّ مفتوحةً على وجه الدهر. غير أنّ الذي نودّ التعرّض له في هذا الموطن أيضاً هو أنّ المعاني لا تتخلّق وتتكوّن إلاّ بفضل ألفاظ اللّغة؛ فهي التي تكوّن الحيز وتشكّله من وجهة، وهي التي توجِد المعانِيَ والأفكارَ من وجهة أخراة؛ فليست اللّغة أجنبيّةً عن تشكيل الحيز الأدبيّ الذي هو، في الحقيقة، مكوّن من نسيجها الممتدّ على القرطاس، المفضي إلى قرطاس آخر، وإلى قرطاس غيرِه بحيث يتكوّن منها حجم كتابٍ هو الذي يحْتَل هذا الحيز الأدبيّ الذي يكمّله كتاب آخر يكتبه الكاتب فيضاعف من هذا الحيز... وكذلك دوالَيْك إلى أن ينقطع عن الكتابة. فالحيز الأدبيّ بالقياس إلى أيّ كاتب لا ينتهي إلاّ بانقطاعه عن نشاط الكتابة بحلول منيّته غالباً؛ فالكتابة، إذن، حيز، يضاف إليه حيز، إلى أن تتحدى أحيازاً ممتدّة بفعل نسيج اللّغة ونشاط نظامها.

هذا أمرٌ، وأمّا الأمر الآخر الذي نصادفه في التراث العربيّ الذي يتحدّث صراحة عن الحيز الأدبيّ، في مستواه الأدنى على الأقلّ، فهو مقولة العماد الأصفهاني الشهيرة التي يقول فيها:

فالكاتب، انطلاقاً من مقولة العماد، لا يرضى علَى ما يكتب أبداً. ونتيجة لذلك، فهو في صراع أزليّ مع الحيز إمّا أنّه يستصغره فيضخّمه، وإمّا أنّه يستكبره فيضئّله، وهلمّ جرّاً. ولو رضي الكاتب عمّا كتب، لَما راجع

كتابته أصلاً، ولَمّا تطلّع إلى أن يكتب شيئاً جديداً أمثل منه، في رأيه هو، في نفسه، على الأقلّ. فكما أنّ الكاتب لا يرضى عمّا كتب بالأمس فيراجعه اليوم، ولا عمّا كتب اليوم فيراجعه غداً، أي يعود إلى حيز الكتابة فيتناوله بالتغيير -إمّا بالتضخيم وإمّا بالتضئيل- فإنّه لا يزال، في الوقت نفسه، يتطلّع إلى أن يكتب شيئاً آخر غير الذي كتبه يكون أمثل منه وأجمل. فمَقولة العماد الأصفهانيّ تقتضي أمرين اثنين: تغييرَ الحيز الأدبيّ تغييراً جزئيّاً بالتنقيح بالزيادة والنقصان، وهذا التغيير يتمّ في المستوى الأدنى من معالجة الحيز الأدبيّ. وأمّا التغيير الآخر فهو التماس حيز جديد مختلف عن حيز الكتابة المنقّحة يكون أرحب وأوسع فضاءً؛ وهذا المستوى الأقصى للحيز الأدبيّ، وهو الأجدَر بالمعالَجة، والأخلَق بالاهتمام...

والحقّ أنّ أوّل من تعامل مع الحيز الأدبيّ، انطلاقاً من منظور موريس بلانشو، من الأدباء العرب، وعلى السليقة والطبيعة، هو زهير بن أبي سُلمى الذي كان ينقّح كبار قصائده[559] (التي كانت تسمّى الحوليّات) فكان يزيد فيها، وينقص منها، طوال سنة كاملة قبل أن يُنشدها للنّاس؛ وهذه السيرة من صميم التعامل، في الحقيقة، مع الحيز الأدبيّ... على أنّ هناك شعراء عرباً آخرين كانوا ينقّحون أشعارهم ويثقّفونها منهم النابغة الذبيانيّ، وطُفَيل الغَنَويّ، والحطيئة، والنَّمِر بن تَوْلَب...[560]

وعلى أنّا لا ندّعي لمثل هذه الملاحظات الأخيرة التي جئنا بها من التراث النقديّ أنّها تتناول صميم موضوع الحيز الأدبيّ؛ غير أنّ مقولتي

559- الجاحظ، م. س.، 1، 210.

560- ينظر ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1، 133؛ والجاحظ، م. س.، 1، 210-213.

الجاحظ والعماد الأصفهاني جديرتان بالتأمل والتحليل. وإذا كان موريس بلانشو يتحدّث عن أنّ الكاتب يكتب الكتاب، ولا يكون هذا الكتاب إبداعاً حتّى يكونَ قادراً على الحديث عن نفسه[561]، فلا يمتنع لدينا أن يقاسَ على الكتاب الإبداعي، القصيدةُ الشعريّة التي لا تكون قصيدةً تتمتّع بمكانتها الشعريّة قبل أن تُسيَّر بين الناس، فإنّما تغتدي عملاً شعريّاً ذا تأثير جماليّ وفنّيّ حين تَرُوج بين النّاس وتسير فيهم. كما أنّ طريقة كتابة الشعر الجديد تندرج ضمن الحيز الأدبيّ؛ ذلك بأنّ النّقد الجديد يزعم، أو يجب أن يزعم، أنّ الفراغات التي تترك في الأسطر الشعريّة هي حيز فارغ حاضر يدلّ على حيز شعريّ غائب. فالبياض «مَاثِل»[562] (إقونة) لحيز مشغول في الذهن، فهو يمثّل النّصّ الغائب بقراءة حاضرة...

ونعود إلى مناقشة هذه المسألة مع موريس بلانشو الذي امتاز بالكتابة عنها من بين سائر النّقّاد الفرنسيّين الجدد، فنلاحظ أنّه يرى أنّ لانهائيّة الإبداع، (L'infini de l'œuvre) في أيّ منظور من المناظير، لا يعني إلاّ لا نهائيّة النّفس (L'infini de l'esprit). وذلك على الرغم من أنّ النفس، في الحقيقة، تحرص على أن تُنجز كلّ شيء في إبداع واحد، أي في كتاب إبداعيّ واحد، عوض أن يُنجَز ذلك في لانهائيّة الإبداعات وحركة التاريخ.[563]

561- Cf. M. Blanchot, op. cit., p. 15.

562- نقترح أن نطلق على المصطلح الأجنبيّ المعرب (الإقونة) الذي لا يعني في العربيّة شيئاً، «مَـاثِل». ذلك بأنّ الأصل في معنى الإقونة أنّها سمة حاضرة دالّة على سمة غائبة (مثل آثار الأقدام، أو الحوافر على الثلج، ونطلق على هذا الضرب من السمة «المماثل البصريّة»... فيكون لفظ الماثل الذي نقترحه ترجمة لهذا المفهوم فـ«الماثل» الأجنبيّ دالاً على معنى الاستعمال الأصليّ. وإنّه أبى من أبى أن يستعمل إلاّ المصطلح الأجنبيّ إعجاباً به، فلا أقلّ من أن يكتبه دون ياء بعد القاف، ليطابق أصل النطق الأجنبيّ (Icône).

563 - Id., P. 14.

وكانَ موريس بلانشو يرى انّ الكاتب احرص ما يكون على ان يقول كلّ شيء في وقت واحد، وفي إبداع واحد؛ فكأنّه يحرص على أن يطوي البعيد في القريب، ويجمع العالم كلّه في واحد. غير أنّه حين ينجز إبداعه ذاك، يتبيّن أنّه لم يقل، في الحقيقة، كلّ ما كان يريد أن يقوله؛ لأنّ الحياة ودروبها ومظاهرها وتكاليفها وعُقَدَها أكبر من ان يستوفيها كتاب واحد مجسَّداً في رواية، او قصة، أو قصيدة، أو مسرحيّة... فتروق نفسه إلى الكتابة تارة اخرى، وتذكُو قريحتُه فتحفّز للكتابة عن مسألة جديدة لم يكن يخطر له على خلَد أنّه سيتناولها بالمعالجة قبل الشروع في كتابته الجديدة. فالحيز الأدبي، من هذا المنحى، وكما سبقت الإيماءة إلى بعض ذلك، مفتوح على مصراعيه...

ومسألة أخراةٌ نودّ التعرّض لها، ولا ندري إن تعرّض لها آخرون قبلنا، وهي انّ الحيز الأدبيّ لا ينبغي حصره في سيرة كاتب واحد وكتابته؛ بل يجب ان يعمّم على رسالة الكتابة الأدبيّة في المجتمع؛ فالأمر هنا ليس من باب قول بعض السُذّج: لم يترك الأوّل للآخِر ما يقول!... فالحيز مفتوح للكتابة. والحياة متجدّدة. والخيال متمدّد لا يوصَد له باب، ولا يُغلق له أفق. فليس الحيز الأدبي، إذن، حيزاً مغلَقاً إذا عالجه أديب سابق، فإنه لا يجوز لغيره معالجته... بل الحيز الأدبيّ يعادل سيرة الحياة؛ يموت الأب، فيرثه الابن، ليمضيَ في أداء رسالة معيّنة في هذه الحياة. ولا يمكن ان يقال: إنّ الأب إذا عاش، فقد عاش من أجل أبنائه فلا يلتمس إنجابهما بل المسألة قائمة على مبدأ التواصل السرمديّ، بين السابق واللاحق، بين الماضي والحاضر، لبقاء الحياة واستمرارها... ولا يقال إلاّ نحو ذلك في سيرة الحيز الأدبي للإبداع، فهذا الحيز ممتدّ ما امتدّ بقاء الحياة...

الفصل الثامن

مكوّنات أخرى لنظريّة النصّ الأدبيّ

- النص المفتوح أو المغلق
- التمذئل
- التناجية
- المَرْجع، والمرجعيّة
- تداوُليّة اللغة

عموميّات:

ما أكثرَ القضايا التي تلامِس النصَّ الأدبيّ، في مسار الحداثة الغربيّة، ولكن دون أن ترقى، بعدُ، في بعض تأسيساتها إلى مستوى النظريّة المكتملة الجارية. وهي تندرج، في أغلبها، إمّا ضمن مكوّنات نظريّة النصّ الأدبيّ، وإمّا ضمن مكوّنات نظريّة السِّيمَائيّة الأدبيّة، بل حتّى ضمن مكوّنات اللّسانيّات، وفعْل اللّغة، وفلسفة اللّغة، أو الفلسفة التحليليّة، أو تحليل الوضع النحويّ... حيث إنّه كثيراً ما يقع التلاقي، ويحدث التّفاضُل، بين المفاهيم الْمَزيجة في هذه الحقول التي لا تزال تتعدّد وتتجدّد. وهي أيضاً في أغلبها من تنظيرات بيرس، وجيمس، وجون ديوي، وتأمّلات دو صوسير، وأستان... وبلورة جوليا كرِسْتيفا، وبعضها من إبداعات رولان بارط، وبعضها

الآخر، وهو الأقلّ من استاجات لوتمان، ولاكان، وبَنْفِنيست، ورومان ياكبسون... وأغلبها إمّا أنه ظهر منذ مطالع القرن العشرين ولكنّ التطبيقات المصاحبة ظلّت قليلة فلم تلق النظرية المبتدعة ما هي له أهل من القبول، وإمّا أنه جاء بُعَيْدَ أفول نجم البِنَوِيّة الفرنسيّة انطلاقاً من نهاية الأعوام الستين من القرن العشرين، أمثال المفاهيم التي لا تبرح غامضة كالمُنْتَج، والنّاتجيّة (Productivité)؛ والمرجع، والمرجعيّة؛ والتَّمَثُّل؛ والنصّ المغلق، أو المفتوح؛ والنصّ التامّ (Le Phéno-texte)، والنصّ الخَادِج[564] (Géno-texte)... ورواكبَ ظهورَ هذه النظريّات الجديدة، غيرِ المكملة، سيْلٌ جارف من المصطلحات التي تنظّرها، وتؤسّس لمفاهيمها، مثل إعادة التوزيع (La redistribution)، والمماثلة (La vraisemblance)، والمطابقة (Identité)، والسِّلْسِلة النّاتّية، والمواجهة، والاختلاف، والتحليل النصّي (أو «تحليل الوحدات الصغرى الاختلافية»)، والتقرير (Dénotation)، والتضمين (Connotation)، والمُتَلفِّظ[565] (Enoncé)، والتلفيظ (Enonciation)، واللاّفظ (Enonciateur)، والتقويض (التفكيك باصطلاح غيرنا) (Déconstruction) وإعادة البناء (Reconstruction)، وهلمّ جرّاً...

564- بعد مناقشة جرت بيني وبين الدكتور أحمد يوسف اتفقنا بسلامة ترجمة هذا المفهوم السِّيَاقيّ، وهو «النصّ الخادج» (بكسر الدال، لا ضمّها) بحكم أن كلّ منتوج ناقص لم يكتمل، وكذلك معنى هذا المعنى. ولكنّ لمّا كان تبنّيه مستعملاً في صيغة اسم الفاعل (أي «النصّ التامّ»، فإن الذوق اللغويّ يقتضي استعمال اسم الفاعل أيضاً مقابلاً له، لا الوصف بالمصدر. فالنصّ، إذن، إمّا خادج، وإمّا تامّ. ولمّا كان الشيء الخداج يُستعار لكلّ نقصان في شيء (الزمخشري، أساس البلاغة، خدج)، فإنّ المعنى للنقص اللازم له لا ينبغي أن يكون إلاّ «الخادج»، مادام الخداج هو الدالّ على النقص في الشيء. فكأنّ المعنى الأوّل يعني أنّ النصّ وضعت بداياته فعلاً، ولكنه لم يكتمل فهو خديج أو مُخدَج أو خادج (ويحكي الوصف بالمصدر في اللغة الأزباحيّة فيقال: «الخداج»، والمعنى: ذو خداج، أي ذو نقص. وتقول العرب: «ناقة خادجٌ: ألقت ولدها قبل الوقت وإن تمّ خلقه». (م. ر. ابن منظور، لسان العرب، خدج).

565- يصطلح النقاد العرب المعاصرون، الجدد، مصطلح «الملفوظ»، وقد آثرنا مصطلح حازم القرطاجنّي الذي استعمل مصطلح «المتلفَّظ» الذي يُجمع عنده على «متلفّظات» حين يكون المعنى مقتضياً لهذا الجمع، القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص.222+223 مثلاً. لمّا ما يطلقون عليه «التلفّظ» فقد ارتأينا أن نطلق عليه نحن «التلفيظ» وهو أصحّ لأنّ أصل الاسم الأعجميّ متعدٍّ، في حين أنّ المقابل العربيّ لازم؛ وتلك علّة آمرة حسناً على استعمال هذا المصطلح الذي لا يزال في طور النشوء بالقياس إلى الكتابات التنظيريّة العربيّة.

ومما لاحظناه أنّ معظم هذه المفاهيم الفرعيّة في النظريّة العامّة للغة واللّسان من وجهة، وللنص الأدبيّ لم يستخرجها المنظّرون من القُرى، ولا استنْزَلوها من السماء، مما يجعل التبِعة ثقيلةً على النقّاد العرب الجدُد الذين لا يأتون ما يأتي زملاؤهم الغربيّون الذين يفزَعون إلى التراثين الإغريقي واللاّتينيّ في حال، والاستعمالات القديمة من لغاتهم الوطنيّة في حال أخرى لصناعة المصطلحات الجديدة، والتعبير بها عن أدقّ المفاهيم وألطفِها معنىً. أرأيت أنّ جوليا كرِستيفا حين أنشأت مفهوم «التَمدْلُل»، «Signifiance» إنّما أتتْ به من اللّغة الفرنسيّة القديمة إذ استُعمل لأوّل مرّة زهاء 1155 للميلاد بمعنىً غيرِ معنى المفهومِ المعاصر المتداوَل؛ فجاءت إليه الناقدة وحاولت أن تُوقِرَهُ شحنةً معرفيّة جديدة نفضت عنه غبار الزّمن السحيق.[566] فقد أثار النقّاد الجدُد مجموعة من الأفكار والتأمّلات المتطوّرة من حول نظريّة النصّ من أجل فهْم نسجِه، أو تأويل بنيه، أو معرفة مراحل المخاضات التي يتمخّض فيها، أو تفسير تشكّلاته وتجلّياته، أو الاشتغال به في لحظة تكوّنه نسيجاً غير منتظم ولا مكتمل، ثم التوقّف لديه حين يغتدي نصّاً قريباً من الإكمال -دون أن يرقى إلى منتهى وضعه- وعلاقته بناصّه ومتلقّيه... وأيّ هذه الأطراف أكثر تجلّياً، وأشدّ نشاطاً في هذا النسيج اللّفظيّ العجيب...

غير أنّ تلك الأفكار في أغلبها ظلّت محدودةً في التداوُل، فلم تُطَوَّر على النحو الذي كان منتظَراً، مثل نظريّة التناصّ التي كَلِف بها، أو به، النقّاد الجدد والسِّيمَائيّون جميعاً فبلغوا به إلى الحدّ المتداوَل مفهومُه اليوم بين

566- سنزيد هذه المسألة تفصيلاً حين الحديث عن هذا المكوّن.

الناس، فاشبعود تَرْداداً إلى درجة الهوس. ولعلّ إيلاع الناس بمفاهيم وعزوفهم عن أُخرَ، يعود إلى السّهولة النسبيّة في تمثّل بعضها، وغموض بعضها الآخر... وليس معنى ذلك أنّ هذه الطلائع النظريّة لقضايا نقديّة ليست جديرة بالمُدارَسة والبحث، ولكنها فقط لم تُلفِ العدد الكافي من النّقاد والمنظّرين المهتمّين بها ليطوّروها في المسار الصحيح من وجهة، ولم تقعْ بَلْورتها وابتذالها بالمقدار الكافي من وجهة أخرى. ولو جاءوا شيئاً من ذلك لانتظرْنا أن يعود بالنفع الكبير على النظريّة النقديّة، ويُسْهم بجدّيّة في تطوّرها المرجوّ، أكثر مما هي عليه الآن...

وإذا كان من العسير التسليمُ بكلّ هذه الطّلائع التي يلامسها بعض المنظّرين في فترات من الصفاء الفكريّ تشبه الإلهام؛ فإنّ ذلك لا يعني أنّ الفكر النقّدي يرتضي لنفسه أن يظلّ حيث هو، فيجترّ الأفكار والنظريّات التقليديّة، أو الكلاسيكيّة، ثم لا يحاول أن يضيف إليها، وباستمرار، شيئاً...

ونحن نتحدّث عن نظريّة النصّ كان من العسير علينا أن ندمج بعض «النظريّات الناشئة» أو «الصغيرة»، في النظريّات الكبرى التي وقع من حولها الاتّفاق، أو شيء من الاتّفاق، واعتورها الابتذال فتُدُووِلَتْ بين الناس. كما كان من غير الممكن، في الوقت نفسه، أن نتجاهل هذه النظريّات، أو طلائع النظريّات، لأهمّيتها في قراءة النصّ وفهمه، وتحليل مكوّناته، وإدراك مغزى ملافظه في الجملة التي هي الوحدة الصغرى لمكوّنات الخطاب؛ فلا نعقد لبعضها، على الأقلّ، في هذا الكتاب حديثاً يلامسها، ولو بعض الملامسة في انتظار إلقاء كلّ الضياء المعرفيّة على تأسيساتها النظريّة والتطبيقيّة معاً.

فلذلك، إذن، ذلك.

أولاً- إشكالية النصّ المفتوح أو المُغلق:

لقد بدأ الحديث يدور في العقود الأخيرة بين كبار النقّاد عن مفهومين جديدين لم يكونا يدوران من قبل في اللّغة النقديّة المتداوَلة، وهما: «النصّ المُغْلَق» (Le texte clos)، و«النصّ المفتوح» (Le texte ouvert). وإذا كان النقّاد الجدُد حين يتحدّثون عن هذين المفهومين، أو قل: عن هذا المفهوم الواحدِ المزدوجِ الوظيفةِ يزعمون أنّ «النصّ المُغْلَق»، و«النصّ المفتوح» قد يكونان شعراً كما قد يكونان سرداً؛ فإنهما، في الحقيقة، يتمحّضان للنصّ السرديّ أكثر ممّا يتمحّضان للنصّ الشعريّ؛ إذْ كان الأمر ينصرف إلى كيفيّة بناء الشريط السرديّ: أي إلى كيفيّة بدء الحكاية، وكيفيّة إنهائها... أي إلى اصطناع ما يعرف بالدّائريّة (Circularité) في التعامل مع النصّ السرديّ إلى درجة أنّ بعض الكتّاب الفرنسيّين يبدءون نصوصهم الروائيّة بالحرف الصغير (Minuscule)، عوضاً عن حرف البداية الكبير (Majuscule)؛ كما جاء ذلك الروائيّ الفرنسيّ جاك هنريك (Jacques Henric) في روايته المنشورة تحت عنوان: «مبدأ الحياة» (archée).[567]

ويمكن أن نحدّد النصّ المفتوح على أنّه هو القابلُ لأنْ يقع الابتداءُ به بمثل ما يقع الانتهاءُ عليه، فيه؛ فيكون دائريّاً بهذا التصوّر. غير أنّ هذا التحديد مجرّد تقديم لفكرة عن المفهوم؛ إذ ليس الأمر بهذه البساطة من

567- أولاً: كُتب اللفظ الفرنسيّ بالبداية الصغرى، وليس بالبداية الكبرى، تماشياً مع الروائيّ الذي أراد لنصّه أن يكون مفتوحاً من بدايته... وثانياً: ليست هذه الترجمة التي اقترحنا دقيقة للفظ الفرنسيّ، فالشأن ينصرف إلى مصطلح أطلقه البيولوجيّون على النار المركزيّة للأرض. وربما للحياة (Principe de vie). ولقد جاء اللفظ الفرنسيّ من قول الإغريقيّين: «Arkhê». وينظر:

Michel Arrivé, La sémiotique littéraire, in Sémiotique. Ecole de Paris, Hachette universitaire, Paris, 1982, p. 135 et 149.

التمثّل؛ وإلاّ فإنّ النصّ المفتوح قد لا يقع الانتهاء به بمثل ما كان وقع به الابتداء، فيُلْتَجَأ إلى الاستعاضة عن ذلك، في اللغات الأوربيّة، باصطناع حرف البداية الصغير، عوضاً عن حرف البداية الكبير. في حين أنّ آخر النصّ يُترك مختوماً بفاصلة (،)، أو ثلاثِ نقاط(...)، دون الفَزَعِ إلى إحدى علامات الانتهاء وهي النقطة (.)، أي يترك مفتوحاً على كلّ تأويلات القراءة الأدبيّة.

من أجل كلّ ذلك لم نذكر قضيّة حرف البداية الصغير، ولا حرف البداية الكبير الدالّ في لغاتهم، فعلاً، إمّا على العلَميّة، وإمّا على ابتداء الكلام. ذلك بأنّ اللّغة العربيّة، وكلّ اللغات الشرقيّة التي تستعمل الأبجديّة العربيّة، لا يُلتجأ فيها، بالضرورة، إلى مثل هذه التقنية التي تستعمل الأبجديّة اللاّتينيّة. ولذلك قد تكون علامة النصّ الأدبيّ المفتوح في اللّغة العربيّة هي «الدّائريّة» (Circularité) فيه قبل أيّ شيء آخر. ومع ذلك، يظلّ هذا الشكل من النسج الأسلوبيّ غيرَ واضحٍ بطبيعة الأمر، بل يحتاج إلى قراءة نقديّة مثاليّة للكشف عن خفاياه التي كثيراً ما يدسّها الكاتب الروائيّ خصوصاً. وكلّ كاتب، أو شاعر، يعمِد إلى البدء -من الوجهة التقليديّة- بغير ما كان يجب أن يبتدئَ به نصّه المكتوب -السرديّ خصوصاً- و/أو إلى إنهائه بغير ما كان يجب عليه أن يُنهِيَه به، -فلا يأتِيَ في الحقيقة بنهاية- فهو يكتب نصّاً مفتوحاً. ولذلك يقال في مصطلحات السينما: «نهاية مفتوحة» إذا انتهت أحداث الشريط دون توضيح الحلّ للعقدة التي قام من أجل معالجتها في صلبه بحيث يُترك ذلك لتخيّل المشاهد يتمثّل الأمر كيف يشاء...

وأمّا النصّ المُطْلَقُ فكأنّه النصّ المكْتمل الذي لا تشبه نهايتُه بدايته، ولا تماثل بدايتُه نهايته. ولعلّ هذا النصّ أن يكونَ أنزَعَ إلى التقليديّة منه إلى الجِدّة والحداثة...

ولذلك كنّا قلنا: إنّ قضيّة الانفتاح والانغلاق تَخْلُصُ للنصوص السرديّة وكلّ ما هو قابلٌ لِلحَكْيِ، أكثر مما تخلص للنصّ التأمّليّ، أو المجرّد الذي لا يتناول شريطاً حكائيّاً فلا يخضع لمبدإ الانفتاح أو الانغلاق. في حين أنّ النصّ السرديّ، بحكم الضرورة، هو خاضع لهذا المبدإ؛ فهو إمّا مُطْلَق، وإمّا مفتوح، ولا يكون غير ذلك شأناً.

وعلى أنّ كثيراً من النصوص الشعريّة المعاصرة أمست توظّف السرد في تقديم موضوعاتها، لماذا كأنّك تقرأ قصّة شعريّة. وقد كنّا لاحظنا في كتابنا «ألِف- ياء» أنّ نصّ محمّد العيد آل خليفة: «أين ليلايَ؟ أينَها...»؟ هو نصّ مفتوح على الرغم من أنّه كُتب عام ثمانيةٍ وثلاثين وتسعمائةٍ وألفٍ؛ لأنّه ابتدأ بمثل ما انتهى عليه نسْجُ نصّه حيث إنّ مطلع القصيدة هو:

أين ليلايَ؟ أينَها؟ حِيلَ بيني وبينَها

وحيث البيتُ الأخير من القصيدة هو:

لم يُجِبْنِي سوى الصّدَى: «أين ليلايَ؟ أينها؟».[368]

ولعلّ الذي ظاهر الشاعر على كتابة هذا النصّ المفتوح أنّه عرض موضوعه في صورة حكايةِ شخصيّةٍ شعريّةٍ تبحث عن سيّدة تسمّى «ليلى»

368- ينظر عبد الملك مرتاض، ألف- ياء، دار الغرب بوهران، 2004.

فلم تعد السبيلَ إليها على الرغم من أنّها بحثت عنها في الكون كلّه لمَا جعل الحكاية تنتهي بالسّؤال نفسه الذي أُثِيرَ في مطلع النصّ الباحث عن ليلى/ القيمة، ومكان وجودها، وذلك بعد الاستيقان من عدم العثور عليها...

ذلك، ولم يتناول هذا المفهومَ إلاّ قِلّةٌ من المنظّرين الفرنسيّين منهم جوليا كرسْتيفا (Julia Kristeva)، وميشال أريفي (Michel Arrivé) مما يدلّ على أنّه لا يبرح، كما أسلفنا الإشارة، يدرج في مهده، وذلك على الرغم من أنّ الحديث عنه انطلق منذ قريب من أربعين عاماً. والحق أنّ جوليا كرِسْتيفا كتبت عن النصّ المغلق سنة 1967 زهاء ثلاثين صفحة.[569] غير أنّ هذه الصفحات لم تكتبها كلّها، في الحقيقة، عن مفهوم «النصّ المغلق» وحدَه، بل كانت الكاتبة تتحدّث عن التناصّ، والتناجيّة، وغيرهما من المفاهيم النقديّة الجديدة داخل مضمون عنوان الفصل. بل ركّزت فصلها كلّه، أثناء ذلك، على رواية الكاتب الفرنسيّ أنطوان دو لا صال (Antoine de La Sale) بعد أن لاحظتْ أنّ النصّ الروائيّ قد يكون أفضل مجالٍ لتجلّيات «النصّ المغلق»؛ وتضرب لذلك مثلا برواية «جهان دو سانتري» (Jehan de Saintré) التي تحلّل انغلاق نصّها وأنّه ينتهي، في الحقيقة، منذ بدايته؛ فلم يبقَ أمام القارئ إلاّ تفاصيلُ ومفاجآتٌ تساوِرُه طَوال مسافة النصّ، حيث لاحظتْ أنّ «نهاية الحكاية قيلتْ، في الحقيقة، قبل أن تبدأ هذه الحكايةُ».[570] فعملُ جوليا كرستيفا في هذا الفصل تطبيقيٌّ أكثر مما هو نظريّ. ولا نجد فيه، بكلّ أسف، ما يَشفي غليلنا من تعريف جامع مانع للنّصّ المغلق؛ أمّا النصّ المفتوح فلا أراها تحدثت عنه، بلْهَ أن عَمَدتْ إلى تعريفه تعريفاً.

569 - Cf. J. Kristeva, Recherches pour une sémanalyse, p. 52-81., Ed. du Seuil, Paris, 1969.
570 - Ibid., p. 60, et Cf. Id., p. 58-81.

وأمّا ميشال أريفي (M. Arrivé)، وقد كتب مقاله بعد جوليا كرستيفا بزهاء خمسة عشر عاماً، فيما يبدو، فإنه اصطنع المصطلحَين الاثنين معاً في عنوان فرعيّ له وهو: «إشكاليّة النصّ المفتوح أو المغلق» (Problématique du texte ouvert ou clos).[571] فالنصّ الأدبيّ، إذن، يصنّف، من هذا المنظور، تحت هذين المفهومين: فهو إمّا مفتوح، وإمّا مغلق. وأوضح أنّ الانغلاق، أو بعض الانغلاق، ظلّ معدوداً على نحو متواتر من مظاهر المعنى. «والحقّ أنّ الانغلاق كثيراً ما تتطلّبه النصوص الأدبيّة، وهو يتّخذ الأشكال الأكثر اختلافاً: من أكثر النصوص وضوحاً إلى أشدّها غموضاً وانغلاقاً».[572] ويتحدّث أريفي عن مسألة الانغلاق التي يتبنّاها الرّوائيّون أنفسُهم حين يتحدّثون عن نصوصهم كما هو الشّأن بالقياس إلى الروائيّة الفرنسيّة مرجريت يورسونار (Marguerite Yourcenar) حين تتحدّث عن كتابها: «الذكريات الوَرِعَة» (Souvenirs pieux) فتقول: «هذا الكتاب الذي وقع تركيب نصّه على أساس الدّائريّة يأخذنا من آخر صفحة فيه إلى نقطة البداية منه».[573] ويلاحظ أريفي أنّه يوجد عدد كبير من النصوص الروائيّة المعاصرة تجنح، إلى حد الاستفزاز، لرفض الانغلاق، ويضرب لذلك مثلاً من كتابات روائيّة فرنسيّة معاصرة.[574]

ولقد يعني ذلك كلّه أنّ الحديث عن النصّ المفتوح أو المغلق هو حديث لا يزال في غاية التعقيد بحيث إنّ كثيراً من الروائيّين الجدد يرفضون

571- M. Arrivé, La sémiotique littéraire, in Sémiotique- l'Ecole de Paris. p.134. Hachette Université. Paris. 1982.
572 – Ibid., p. 135.
573 – Id., p. 148.
574 –Id., p. 135 et 148.

وضع نقطة الانتهاء فيتركون أعمالهم الروائيّة مفتوحة على كلّ التأويلات والفُهُوم، من حيث نرى الآخرين يكلَّفُون باتخاذ ألفاظ النهاية انطلاقاً من ألفاظ البداية فيجعلون، بعض ذلك، الخطاب مفتوحاً،[575] كما كنّا مثّلنا لذلك بنصّ شعريّ عربيّ وهو نصّ محمد العيد آل خليفة. وتوجد نصوص أدبيّة عربيّة أخرى كثيرة تتّصف بالدّائريّة...

ثانيا - التمدلل:

يعني مفهوم «التمَدْلُل»[576] (وهو من اختيار ترجمتنا) (La signifiance) في اللّغة الفرنسيّة القديمة[577] (وقد أنشئ من حيث هو لفظ معجميّ زُهاءَ سنة 1155 للميلاد) بمعنى: «المعنى الآخر»، وقد جاءوا به من «المدلول» (Le signifié). ويعني في اللّسانيّات: «فعل الاشتمال على معنىً».[578]

ولقد وقع اختلاف كبيرٌ، وغموض شديد، من حول المعنى الحقيقيّ لهذا المفهوم الجديد الذي أنشأته جوليا كرستيفا من اللّغة الفرنسيّة القديمة لتنفخَ فيه دلالة سيمائيّة جديدةً لم تكن فيه، في التنظيرات الفرنسيّة نفسها، فاتبعت المنظّرين من بعدها فلم يبلغوا به إلى مستوى المفهوم الواضح، إلى اليوم. ولم يكد يتداول هذا المفهوم بعد جوليا كرستيفا، فيما لدينا نحن من مصادر على

---

575 - Id.

576- يطلق على هذا المصطلح الذي هو من إنشائنا الصديق محمد السرغيني «التمعني». وقد تباحثنا عن أول الأمر على ذلك فاستعملنا مصطلحه ثم عدلنا عنه إلى «التمدلل»؛ لأنّ الشأن منصرف، هنا، فيما نرى، إلى معنى الشدة في حال مدلولها، وليس إلى معنى المعنى؛ أي إلى «Le signe» وليس إلى «Le sens». فمصطلح كرستيفا مأخوذ من «Signe» (Signe, signifiant, signifié : signifiance)، وليس من (Sens)، فيكون مقابله العربيّ «التمعني». وقد ترجم هذا المقابل الأجنبيّ الأستاذ محمد خير البقاعيّ، هو أيضا، تحت مصطلح: «التمعني». راجع مجلة العرب والفكر العالمي، ع.3، 1988، ص.95.

577- لقد فات قريماس وكورتيس أن يذكرا هذا المفهوم في معجم السيمائيات الذي ظهر بباريس سنة 1979.

578 - Le petit Larousse, signifiance.

الأقلّ، إلاّ بارط، وطودوروف، وأريفي (Arrivé)، ودكرو وشيفر، ومعجم «روبير الصغير»...[579] وأمّا بَنْفنيست (Benveniste)، ولاكان فيزعم ميشال أريفي انّ جوليا كرستيفا هي التي أخذت منهما لدى استعماله.[580]

ويعني هذا المفهوم، بوجه عامّ، في الكتابات المتفرّقة، القليلة، عنه، أنّه النصّ في حال اعْتِماله؛ ولذلك فهو لا يُقرّ بالحقول التي تفرضها علوم اللّغة (Sciences du langage). فهذه الحقول يمكن الإقرار بها في مستوى «النصّ التامّ» (Le phéno-texte)، وليس في مستوى «النصّ الْخَادِج» الذي هو بصدد النشوء، ولكنّه لا يبرح ناقصاً لَمّا يكتملْ (Le géno-texte).[581]

لكانّ التمثُّل من العناصر المكوّنة للنشاط الذهنيّ والفنّيّ والخياليّ والجماليّ تتضافر معاً حين يكون النصّ بصدد النشوء؛ ذلك بأنّ كلّ الأطراف تتدخّل متضافرةً صوتيّاً ودلاليّاً ونسْجيّاً وخياليّاً لمحاولة إنشاء هذا المولود الجديد الذي هو النصّ في حالاته الأولى، وبتعبير لغويّ قديم أدقّ: حين يكون النصّ في «الحافرة». بل إنّ هذا النصّ الأوّلي يمثل في مستويين اثنين: المستوى الأوّلِ ويتجسّد في تمخّض النصّ وتكوّنه في حالته الفطريّة، أو حين يكون في الحافرة (أي حين يكون في مستوى «Le géno-texte»). في حين أنّ المستوى الآخر يعني بلوغ النصّ حالةً من الوضوح والمثول والتمام من الانتساج ليكون في مرحلته التي يبلغ فيها حدّ المثول في صورته المكتملة، أو النهائيّة، (أي يغتدي في مستوى «Le phéno-texte»).

579- لاحظنا أنّ معجم روبير الكبير للغة الفرنسيّة (7 أجزاء) لم يذكر هذا المصطلح لا في المعجم الأساسي، ولا في الملحق، وذكر في روبير الصغير، لأنه أحدث تأليفاً من معجم الكبير الذي حظي بترويج الأكاديمية الفرنسية.

580 – Cf. M. Arrivé, op. cit., p. 144-145.

581 – Cf. R. Barthes, Théorie du texte, in Encyclopaedia universalis, t. XVII, p. 999.

وأيّاً ما يكن الشأن، فإنّ كرستيفا هي صاحبة مفهوم التمدلل، وهي التي احتضنته بمقدارٍ صالحٍ من الاحتفال، نتيجة لذلك، في مقدّمة كتابها الآنف الذكْر، وقد عنونَتْ فصلها فيه: «النصُّ وعِلْمُه» (Le texte et sa science). غير أنّا لاحظنا شيئاً من الاختلاف في التعامل مع هذا المفهوم وفهْمه، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، بالقياس إلى المنظِّرين؛ ففي حين تفصّل كرستيفا تعريفَه قائلة: «إنّا نعيّن بقولنا: «Signifiance» (وبالإنجليزيّة: «Signifi-cance») (التمدْلُل): العمل القائم على المُفاضلة، والبذْر والمواجهة التي تعمل داخل اللّغة؛[582] فتضع فوق خطّ الناصّ[583] سلسلةً دالّةً تبليغيّةً، ومُبَنْيَةً (Structuraliser) نحويّاً؛ بحيث إنّ التحليل النصّي[584](La sémanalyse) الذي يدرُس في النص التَّمَدْلُلَ وأنواعَه، سيكون عليه اجتيازُ الدّالّ مع الموضوع والسِّمَة والنظام النّحويّ للخطاب معاً، من أجل بلوغ هذه المنطقة حيث تتراكم البذور التي تعطي دلالةً داخل حضور اللّغة»:[585] نجد ميشال اريفي يرى التمدللَ، بحكم أسُس الاشتقاق المعروفة في اللّغة الفرنسيّة، أنّ لاحقة «ance» «تؤكّد أنّ مفهوم الحدَث هو بصدد الوقوع، وأنّ العمل لَمّا ينتَه فعْلُه؛ فالتمدلل يجب أن يكون مختلفاً، بطبيعة الحال، عن الدلالة؛ وهي علاقة بسيطة لمسلّمة متبادَلة بين وجهَي السّمة».[586] وبعد أن يأتي بالتعريف

582- ترجمنا لفظ «la langue» من قول كرستيفا إلى اللّغة وليس إلى اللّسان لأنّا رأيناها، هنا، أليق بالمقام من اللّسان.

583- أطلقنا مصطلح «الناصّ» على قولها في اللّغة الفرنسيّة: «Le sujet parlant».

584- أخذنا هذا المصطلح من بارط الذي حمل مفهوم كرستيفا مرادفاً لقوله: «التحليل النصّي» فالدلالة: «حرفيا» كرستيفا اقترحت أن يسمّى التحليل النصّي: «Sémanalyse». وهو يكاد يستعمل عند كلّ منظّر بمعنى مختلف. وهو لا يزال غامضاً على كلّ حال، ففي حين يطلق عليه بارط ببساطة «التحليل النصّي» ترى كرستيفا أنّه «أكثر من السيميائية أو السيميوتيكا فإنّ هذا العلم يبني بصفته نقداً للمعنى، ولعناصره وقوانينه»: على أنّه «التحليل النصّي» (Sémanalyse). وكرستيفا نفسها تتساءل عن مكانة هذا المفهوم في منظومة العلوم. انظر J. Kristeva, op. cit., p.21. وأمّا طودوروف فكاد يرى -نقلاً عن حرفيا كرستيفا- أنّ مفهوم «التحليل النصّي يعني التحكم حول الشكل وهو يتناتج داخل النصّ». ينظر ديكرو وطودوروف في: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p.449, Seuil, Paris, 1972.

585 -J. kristeva, op. cit., p.11.

586 - M. Arrivé, op. cit.

المطوّل الذي جئنا به نحن، هنا، من أصل كتاب كرستيفا، يلاحظ –وهو الوحيد في ذلك حسبما انتهى إليه اطّلاعنا– أنّ كرستيفا اعتمدت في بَلورة تعريفها السابق على إميل بَنْفَنيست (Emile Benveniste, 1902-1976-) وخصوصاً على جاك لاكان[587] (Jacques Lacan, 1901-1981).

كما يلاحظ أريفي أنّ هذا المفهوم منذ أنشئ عام 1969 بقيَ دون تغيير في الأعمال الأحدث ظهوراً لكرستيفا نفسها. وهو مفهوم مركزيّ في النظريّة الْمَا– بعدَ الْبِنَويّة (La théorie post-structuraliste) للنّصّ الأدبيّ، ذلك بأنّ هذا المفهوم يتضمّن الاستعاضة عن السّمة والوحدات الأخرى التي تأتي منها مثل الجملة، وعن الوحدات النّصيّة الخالصة. أرأيت أنّه علينا تمييز العنصر الأدنى –المطلوب منه تعويض النّصّ– من الوحدة الخطابيّة، التي تقوم مقام الجملة.[588]

إنّ كلام أريفي على اجتهاده في أن يكون واضحاً، إلاّ أنّ هذا السيل من المفاهيم الجديدة يجعله غامضاً لدى المتلقّي العربيّ؛ وذلك على الرغم من اجتهادنا نحن أيضاً، في أن نجعله أوضح ما يكون، فلم يكن في الإمكان، أكثر ممّا كان!...

ويخصّص دكرو وشيفر[589] فقرة قصيرة لمفهوم التدلل فيلحبان، على عكس ميشال أريفي وآخرين، إلى أنّ التأويليّينالذي يرفضون القصديّة (Anti-intentionalistes) يُهملون تمييزَ دلالةِ (Signification) الأعمال الإبداعيّة، أي بنيتها القصديّة التي يُنشئها المؤلّف، وبين تدللها، أي بين تموقُع

---

587 - Ibid., p. 145.

588 - Cf. Id.

589 - Cf. Ducrot et Schaeffer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p. 104.

علاقة هذه الدلالة (Cette signification) مع الانشغالات، والمنافع، وكيفيّات النظر إلى ذلك بالقياس إلى المتلقّي. وكان بريان أن تنوع المتلقين قد يشرح تنوّع التمدلل الذي تكتسبه الأعمالُ الأدبيّة، ولا سيّما في استعمالها الجماليّ. حقّاً إنّ التمييز بين الدلالة والتمدلل ليس في كلّ الأطوار سهلاً تسطيرُه، غير أنّ ذلك قد يدلّ، على الأقلّ، على أنّ الاختيار ليس كبيراً بين التحديد واللاتحديد للمعنى، وبين المستويات المختلفة لبناء هذا المعنى.[590]

وأمّا رولان بارط فالفيناه يتحدّث عن مفهوم التمدلل في موقعين اثنين، فيما اطّلعنا عليه، من كتاباته.[591] فأمّا في الموقع الأوّل فيتحدّث عن مفهوم التمدلُل، على دابه في «التشبيق»[592] بعض المفاهيم، في موقع يتحدّث فيه عن إبداعيّة النصّ، وعن لذاذته، فيزعم أنّ التمدلل وارد، (وفي مفهوم جوليا كرِسْتيفا نفسِها) في معرض المتاع الحسّيّ: (Comme lieu de jouissance)؛[593] وأنّه ليس إلاّ -بعد أن يتساءل: ما التَّمَدْلُلُ؟-: «المعنى الذي يقع فيه النّتاج بشهوانيّة»(!)[594] فكأنّ النصّ الأدبيّ مجرّد جهاز لإفراز اللّذّاتِ والإغراءِ بالانغماس في الشّهوات والشّبَقيّات!... لقد كان بارط يبدو في هذه المقولة في حال عشقٍ حسّيّ للنّصّ!...

590 –Ibid.

591– Cf. R. Barthes. Théorie du texte, in Encyclopædia universalis, t. XVII, p. 998. Le plaisir du texte. p. 97, 101.

592– أردنا به إلى التشبيق معنى الشّبَق.

593 – R. Barthes. Le plaisir du texte. p. 101.

594 – Ibid., p. 97.

وأمّا في الموقع الآخر فيتحدّث بارط عن هذا المفهوم السِّيمَائيّ كما لم يتحدّث عنه أحدٌ ممّن ذكرنا منهم، وممن سنذكر، كاشفاً عن الخلفيّات الفكريّة والتاريخيّة لهذا المفهوم من حيث قصرت كرستيفا وآخرون عن ذلك فتحدّثوا عن هذا المفهوم بكيفيّة فطيرة، وكأنّه أتى من عالم خارجيّ فنبتَ في مفاهيم السِّيمَائيّة والنقد الجديد على بغتة من الأمر فلم يُدرك أحدٌ مأتاهُ.

ونحاول أن نأتي، في هذا المقام، بأهمّ الأفكار التي طرحها بارط عن هذا المفهوم ملخّصين طوراً، ومترجمين حرفيّاً -للأهمّيّة- طوراً آخر؛ وذلك حتّى نرسم صورة واضحة، أو قريبة من الوضوح للقارئ العربيّ، ليرى حينئذ رأيه، هو أيضاً، في ترجمة مثل هذا المفهوم الشديدِ الغموض...

يقول بارط: «إنّ باستطاعتنا أن نخصّ النصّ بدلالةٍ وحيدة،»[595] وهي شرعيّة من بعض الوجوه؛ وذلك ما كان يُعْنِتُ نفسَه في تفصيله فقهُ اللّغة، ومعه النقد التأويليّ إجمالاً. وهو الذي يسعى إلى البرهَنة على أنّ للنصّ مدلولاً كلّيّاً، وآخرَ خفيّاً، يتغيّر بحسب الخلفيّات المذهبيّة: فطوراً يتّخذ المعنى المرتبط بالسيرة الذاتيّة بالقياس إلى النقد القائم على نزعة التحليل النفسيّ – مادّة مشروع النقد الوجوديّ–؛ وطوراً يتّخذ المعنى الاجتماعيّ/ التاريخيّ بالقياس إلى النقد الماركسيّ، وهلمّ جرّاً... لقد كانت معالجة النصّ تقوم على ما لو كأنّه مُستَقَرٌّ[596] لدلالة موضوعيّة؛ وتبدو هذه الدلالة كأنّها محنّطة في الإبداع الوارد بمعنى المُنْتَج (Produit).

595- ترجم الأستاذ البقاعي لفظ «unique» بلفظ «واحد». وواحد، هو غير وحيد. فالواحد له ما بعده، ليجيء الثاني، والثالث وهلمّ جرّاً، في حين أنّ معنى الوحيد («L' unique») لا يقبل أن يشاركه في التعداد غيره، فلا يكون له ثانٍ.
596- ترجم الأستاذ البقاعي لفظ «Dépositaire» بـ«مكمن». والمكمَن يعني الموضع الذي يقع فكُمُونٌ به، بمعنى الاختفاء. وربما يكون ما اقترحنا أقرب إلى فحواه بمعنى اللفظ الأصليّ. ونترجم لفظ «Dépositaire» في اللغة الحضاريّة تحت مصطلح: «مستودَع».

ولكنّ بمجرّد أن يقعَ تصوُّر النصّ على أنّه نتاج (Production) (وليس على أنّه مُنتَج) تفقد الدلالةُ مفهومَها الملائمَ لذلك. (...) ولقد يغدو من الأوْلى للنصّ –بما هو لعبة متحرّكة لدلالات، دون مرجعيّة ممكنة تُحيل على مدلولات ثابتة– أن يقع تمييز الدّلالة التي تنتمي إلى مستوى المنتَج، عن الملفظ –أو المَقول– والتبليغ، مضافاً إليهما العمل الدّالّ، الذي ينتمي هو إلى مستوى النّتاج (Production)، عن التّلفيظ (Énonciation)[597] والترميز: فذلك هو العمل الذي يُطْلَقُ عليه التّمَدْلُل».[598]

إنّا اضطُرِرْنا إلى الاستشهاد بكلّ هذا النصّ الطويل نسبيّاً، على غير دأبنا، والذي اجتهدنا في ترجمته على ما يقتضيه الأصل، وعلى ما يقترب من الأسلوب العربيّ البعيد عن أسلوب الترجمة الحرفيّة، من أجل أن نضع بين يدي القارئ نصّاً نقديّاً رصيناً، جَهْدَنا، يبيّن أسس المسألة التي نحن بصدد معالجتها وهي التمدلُل؛ لأنّ النقّاد الفرنسيّين الآخرين، كما سلفت الإشارة إلى بعض ذلك، لم يبيّنوا أصول هذا المفهوم ولا خلفيّاته المعرفيّة والفكريّة والتأثيليّة معاً، فيما عدا ميشال اريفي الذي أضفى على المصطلح مسحة اشتقاقيّة ذات غَناء لا يُنكَرُ للمتلقّي.

وممّا يمكن استخلاصه من نصّ رولان بارط، هنا:

597– وهذا المفهوم الذي تتنازعه اللّسانيّات والسيمائيّات ممّا لم يُحرز في ترجمته العلماء العرب! وإلى الآن لم يظفر النقّاد المترجمون بمصطلح لائق، في أنّنا نحن على الأقلّ. يؤدّي معنى عربيّاً مأنوساً في نظام الكلام. ومن يترجمه بـ«التلفظ» لا يعني أكثر من أن يكشف عن عيّه وعُواره! وقد ألفينا حازم القرطاجنّي (منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، ص. 222 –223) يصطنع معنىً قد يقترب من المعنى الأجنبيّ، ولكنّه لبسٌ، وهو «التلفّظ»، ويجمعه على تلافظ... فهل يجوز اقتراحه للمفهوم الأجنبيّ ريثما يقع العثور على مقابل عربيّ ملائم؟ وإنّ اقتراحنا التلفيظ، بدل «التلفّظ» الذي يقترحه كثير من الزملاء والأصدقاء من النقّاد العرب المعاصرين، كان اجتهاداً منّا في الوفاء بالمعنى الأصليّ الذي هو في معنى المصدر المتعدّي، لا اللازم كما ورد لديهم...

598 – R. Barthes, Théorie du texte, in Encyclopædia universalis, t. XVII, p. 998.

1. كان الناس يعتقدون أنّ للنصّ دلالةً موضوعيّة، فكانوا يصنّفونه على أنه مُنتَج[599] (Produit). وكانوا يصدرون في ذلك عن نزعتي التحليل النفسيّ والنقد الماركسي القائم على المادّية التاريخيّة.

2. إنّ هذا السلوك يتغيّر بمجرّد أن نعدّ النصّ على أنه نتاج (Produc-tion) (وليس على أنه منتج، كما رأينا في الحال الأولى)؛ فما كان ملائماً في الحال الأولى لم يعُدْهُ في الحال الأخرى... والشبكة العلاقاتيّة بين هذه الأطراف المتفاعلة هي التي تكوّن العمل الذي يقع عليه إطلاقُ مفهوم «التمدلل».

3. إنّ التمدلل، في منظور بارط، هو فكرة الاعتمال المتصلة (L'idée d' un travail infini) للدّالّ على نفسه. إنّ النصّ، من موقع التمدلل، لا يمكن أن يتطابق مع الوحدات اللّسانيّة أو البلاغيّة السائدة إلى هذا الحدّ في علوم اللّغة التي كانت ترى أنّ النصّ يمثُل في بنية تامّة مكتملة...[600]

4. ويعالج بارط مكوّناً آخرَ، ثانيًا، لنظريّة التمدلل فيتحدّث عن المفهومين الجديدَيْن المتلازمين وهما: «Le phéno-texte» وهو ما يمكن أن يترجم إلى العربيّة تحت مصطلح: «النصّ التامّ»؛ و«Le géno-texte» الذي يمكن ترجمته تحت مصطلح: «النصّ الفطريّ»، أو «النصّ الحادِج».[601] ويأتي

---

599 – يصطنع فصحاء العرب هذا الحرف مبنيًّا للمجهول غير متعدٍّ، ولذلك لم نستعمل «مُنتِج».

600 – Cf. R. Barthes, op. cit.

601– يعني العنصر العالميّ (Elément savant) «Phéno» الإغريقيّ الأصل («Phainein») معنى التلميع والترصيع. ولا يعني فيها تجوّد. وإنا لا ندري كيف نرجم مصطلح «Phéno-texte» إلى «حلقة النصّ» في الترجمة الجارية. وليس الخلق هو قد وجدنا من الوجهة الدينيّة لا تخلو هذا المصطلح من سوء أدب، ومن الوجهة الاشتقاقيّة لا تخلو من فساد بحاشه عن أصل المعنى؟ وكيف يمكن تحويل المثل معنى من مجرّد «التلميع والتألّق والترصيع» إلى معنى الخلق؟ من أجل ذلك نقترح أن يطلق عليه «النصّ التامّ» أي النصّ المكتمل. فإن أبى المتعاملون العرب إلاّ معنى الكينونة فليكن على الأقلّ: «تكوّن النصّ»، ولا أرى أيّ باعث في الوضع إلاّ «النصّ التامّ»، أو «المكتمل». ولمّا منزّة (Le géno-texte) بـ «الجينو» «Genos» (كلمة إغريقيّة أيضا) وهي تعني «الولادة». ونتيجة لذلك فهو يحيل على الفطرة الأولى، والأرومة، والحافرة. ونقترح عوضا عن «خلق النصّ» الشائع في الترجمات العربيّة، أن يكون: «النصّ الحادِج»، أو «حافرة النصّ»؛ لأنه الموقع الذي يتكوّن فيه النصّ وينشأ. وهم لا يزال بالعسا فإذا كانت «الحافرة» هي عودة الشيء حتى يرد آخره على أوّله، ولمّا كان هذان المفهومان كدماني حقيقة الأمر، أي أن الأمر مرتبط بالأوّل، فمعنى الحافرة لا يخلو من المفهوم الآخر. ولم نر أحدا من العرب فعل هذين للمفهومين المتلازمين، ولا أبلهما. راجع أيضا ما كتبناه في الإحالة رقم من هذا الفصل.

رولان بارط بتعريف «النصّ التامّ» من مصدر لا يعلن مأتاهُ ونصُّهُ: «إنّه الظاهرة اللفظيّة كما تمثلُ في بنية المَلْفظ (Enoncé) المحسوس».[602] والحقّ أنّ التمدلُل الذي ليس له حدود يتمثل عَبْرَ إبداع عارضٍ: وهذا المستوى من الكينونة هو الذي يتطابق مع مفهوم النصّ التامّ. إنّ مناهج التحليل التي كانت تُطبّقُ في مألوف العادة (قبل ظهور التحليل النصّيّ،[603] وخروجاً عنه) تنطبق على النصّ التامّ. أرأيت أنّ الوصف الصّوتيّ، والبِنَويّ، والدّلالي؛ وقل باختصار: التحليل البِنَويّ يتلاءم مع النصّ التامّ (Le phéno-texte). ذلك بأنّ هذا التحليل لا يثير أيّ سؤال عن الناصّ (Sujet du texte) لأنّه يعالج المَلافظ (باصطلاح حازم القرطاجنّي)، لا التلفيظ. وإذن، فلا مانع من أن يكونَ النصّ التامّ من قبيل نظريّة للسِّمة والتبليغ. وهو يمكن أن يكون، إجمالاً، موضوعاً في موقع امتيازيّ للسِّيمَائيّة».[604]

ويحاول ديكرو وطودوروف توضيح مفهوم التمدلُل بمقدار أكثر فيقرّران أنّ «الإتيان بمفهوم نصّ هو من أجل فتح باب السِّيمَائيّة، وعلم الدلالة (Science de la signification) في وجه التَّمَدْلُل بما هو عملٌ خصوصيّ (Spécifique) في اللّغة، ومنها قبل قيام أيّ تلفيظ (Enonciation) مُبَيِّن، وفي

602 –In R. Barthes .op .cit.

603- يترجم الأستاذ المسدي أيضاً مفهوم جوليا كرستيفا «sémanalyse» هذا بمصطلح «التحليل النصّي»، وهو، في الحقيقة، كما كنا أصّلنا لذلك، من اقتراح رولان بارط، ولذلك استعملناه نحن أيضاً لما بدا لنا من سهولته ووضوحه؛ غير أنه ليس دقيقاً من الناحية المعرفية؛ لأن مفهوم كرستيفا مركّب من عنصرين اثنين: «Sème» وهو عنصر من أصل إغريقي (Sémeîon) ويعني في الفرنسية «Signe» التي نترجمها نحن تحت مصطلح «السِّمة». وقد يستعمل النقاد الجدد من العرب «العلامة». وقد كنّا علّلنا عدم اختيارنا لهذا المصطلح لإطلاقه على شيء آخر في غير هذا المقام... ويعني السمة في اللسانيّات الوحدة الصغرى الاختلافية للدلالة (Unité minimale différentielle de signification). في حين أن التحليل (L'analyse) آتٍ من الإغريقية (Analusis) ويعني وضع الشيء في حال تحلّل، أو تحليل يعني توسعة الشيء إلى أجزاء، وبسطها إلى أبعد حدّ ممكن (وهذا من استنتاجنا). وترجمة لذلك لمصطلح كرستيفا يعني في الحقيقة: «تحليل الوحدات الصغرى الاختلافية». ولكن لمّا كانت هذه الوحدات تكوّن كينونة النصّ فلم يكن عيباً أن نُطلقَ عليها «التحليل النصّي»؛ إذ كانت الغاية هي تحليل الوحدات الصغرى التي هي السمات اللفظيّة بما تحمل من اختلاف الدلالة للنصّ، قل اختصاراً: «التحليل النصّي».

604 – R. Barthes, op. cit.

وجه المستوى الغيريّ (Niveau d' altérité) بالقياس إلى كلّ لغة استعمال، ثم من أجل تقديم وسيلة ممكنة التعميم على كلّ الأنماط لفعل المعنى، مع مفهوم الإجراء الدّالّيّ (Pratique signifiante)، في الوقت ذاته».[605]

والتمدلل في منظور طودوروف، وذلك ركحاً على تأسيسات بيرس، هو أنّه: «باستطاعتنا تسمِيَة هذا المظهر من السّمة (أي «سمة التوارد» (Le signe-occurrence) الذي يُفْضي إلى الدّخول في الخطاب ليتراكب مع سماتٍ أخرى: التمدلل».[606] وواضح أنّ قلب تركيب هذا الكلام هو المستقيم في اللّغة العربيّة، ولكن أمانة الترجمة اقتضت تقديم كلام طودوروف وديكرو كما جاء.

ونستخلص من معالجات بعض هؤلاء المنظّرين:

1. إنّ التّمَدلل جاء لإحداث ثورة حقيقيّة في مفهوم السّمة، وفي شرعيّة نسبتها إلى السّيمائيّة، وفي نظريّات بيرس ودو صوسير عن هذا المفهوم؛

2. يعني مفهوم التمدللُ لدى كرستيفا –وهي التي أنشأته، في دلالته السّيمَائيّة، إنشاء، انطلاقاً من أعمال يلمسليف ودو صوسير أيضاً؛ ولما أرادت تحقيقه من وراء بلورة هذا المفهوم– «إمكانَ إفْلاتِ السّيمَائيّة من قبضة قوانين الدلالة الملازمة للخطاب بما هو أنظمة للتّبليغ؛ ثمّ إحداث حقولٍ أخَرَ للتمدلل. وإذن، فقد وقع إعلان التحذير الأوّل ضدّ رحِم السمة أو حاقِرتها (La matrice du signe) (...). كما أمسى من الضرورة بمكان

605 – Ducrot et Todorov. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p. 449, Seuil, Paris, 1972.
606 – Ibid., p. 138.

مراجعة مفهوم السمة، مراجعة نقديّة، وكذلك كلّ المساعي السّيمائيّة: تعريفها، وتطوّرها التاريخيّ، وصلاحيتها في مختلف أصناف الإجراءات الدّالّة – ومعها كلّ هذه العلاقات ».[607]

3. في حين يرى ميشال أريفي أنّ التمدلل يعني أنّ مفهوم «الحدث هو بصدد الوقوع، وأنّ العمل لمّا يتمّ فعلُه؛ فالتمدلل يجب أن يكون مختلفاً، بطبيعة الحال، عن الدلالة (La signification)؛ وهي علاقة بسيطة لمسلّمة متبادَلة بين وجهَي السّمة».

4. وأمّا رولان بارط فيعالج هذا المفهوم من زوايا مختلفة، ويعوّمه في مفاهيم أخَرَ سيمائيّة مثل النصّ التامّ، والنّصّ الفطريّ –النّمَاذِج–، والتحليل النّصّيّ، والمنتَج، والنّاتجيّة. كما يتحدّث عن الخلفيّات التاريخيّة التي أفضت إلى إنشاء هذا المفهوم.

ويظلّ هذا المفهوم محتاجاً، من النقّاد الجدُد، إلى كتابة جادّة وأصيلة، ومسهبة ومتنوّعة، وربما إلى ندوات نقديّة متخصّصة لإمكان الإفادة منه في تطوير النّظرة الرصينة إلى النّصّ الأدبيّ فيما بعد الحداثة الفرنسيّة.

ثالثا ـ النّاتجيّة:

نلاحظ أنّ هذا المصطلح في أصله من قبيل المعاني الصناعيّة والزراعيّة، فهو مرتبط بالنشاط المادّيّ، والجهد العضليّ للإنسان، لا الفكريّ والقَرَحِيّ. وإذن، فناتجيّة (أو «إنتاجيّة» باللّغة الضعيفة) الأرضِ: تعني جودة

607 – Cf. J. Kristeva, op. cit., p. 20-21.

النتاج ونوعيّته. فالنتاج (Production) يعني الكمّيّة فقط، في حين أنّ النتاجيّة تعني نوعيّة النتاج وجودتها وكثرتها جميعاً (Productivité). ولذلك نجد هذا اللّفظ مستعمَلاً في الفرنسية منذ عام 1766.[608] غير أنّهم لا يريدون، في الحقيقة، بمفهوم النتاجيّة إلى الجودة والنوعيّة بمقدار ما يريدون به إلى تلاحم جملة من الأطراف معاً في حمْل النصّ على أن ينشط ويعمل (Travaille)... والأطراف الفاعلة هنا هي النّاصُّ نفسه، والنصّ، ومتلقّي النصّ، جميعاً...

وجاءت إليه جوليا كريستيفا فاجتهدتْ في أن تمنحه معنىً إبداعيّاً ومفهوميّاً معاً، جديداً، (كما كانت جاءت ذلك بالقياس إلى التدلُّل...) يتمحّض للنشاط الإخصابيّ للنّصّ. وتعرّف كريستيفا هذا المفهوم فتزعم أنّ «النتاجيّة النصّيّة هي الإجراء الملازم للأدب (نصّ)، ولكنّها ليست هي الأدبَ نفسَه (النصّ)، مثلما أنّ كلَّ عملٍ هو إجراءٌ ملازم لقيمةٍ ما، دون أن يكون القيمةَ نفسَها».[609]

ويمكن أن نستخرج من هذا التعريف مفاهيمَ فرعيّةً هي بمثابة المفاتيح التي قد تساعد على فكّ هذا الاستغلاق:

1. النّتاجيّة النصّيّة (La productivité textuelle): وهي المفهوم الأوّل الذي ترتكز عليه كلّ المفاهيم الأخرى فتكون له سُخْرِيّاً من وجهة، واتخاذه الصّفةَ التي تميّزه عن أيّ نتاجيّة أخرى، فكانت «النصّيّة»، لا غيرها، من وجهة أخرى؛

608 - Cf. Le nouveau petit Robert, Productivité.
609 - J. Kristeva, op. cit., p. 177-178.

2. الإجراء الملازم للأدب: وذلك بحكم أنّ الأدب حقلٌ إبداعيّ يُثمرُ أجناساً أدبيّةً متنوّعةً، لكنّ هذه النّاجيّة هي التي تسلّط على نشاطه الدّاخليّ لتحدّد العلاقات، وتحصر المفاهيم، وتميّز النوعيّة. فكما أنّ الأرض يلازمها النّاج والنّاجيّة، فكذلك الأدب هو مُنتَجٌ من بعض الوجوه، كأيّ منتَج اقتصاديّ، فتلحقه صفة ملازمة لتميز هذا المنتَج وترقية مستواه النوعيّ وهي النّاجيّة، أي الطّبيعة الطّيبة والنّافعة والجميلة معاً للمنتَج.

3. ليست النّاجيّةُ هي الأدبَ نفسَه. فهي ملازمة لنصّ من أيّ نوع، ولكنّها لا ترقى إلى مستوى الأدب (العمل الأدبيّ المكتمل). فكأنّ هذه النّاجيّة صفة تندسّ عبر النّصّ لتجعلَه أقدر على الإخصاب. فكأنّها العطاء النّصّي الداخليّ المميّز لإثمار نصّ كبير. فالنّاجيّة هي الصفة الملازمة للأدب، لكن دون أن تكُونَه. ولا غرابة في ذلك؛ أم أليس كلّ عملٍ له قيمته مهما يكن وضيعاً، ولكن لا يمكن أن يكون القيمةَ نفسَها أبداً؟

وتقدّم كرستيفا، في موقع آخر من الفصل نفسه الذي تتحدّث فيه عن ناجيّة النّصّ، النّاجيّة النّصّيّة على أنّها جهاز اجْتُعِلَ «لتقويض المماثَلة، والتشبيه، والانعكاس التطابقيّ؛ إنها هي اللاّتطابق، وإنّها لَنَقيضُ العمل الأدبيّ».[610]

وإذا لم تكن هذه النّاجيّةُ هي العملَ الأدبيّ نفسَه، بل هي نقيضه؛ فهل النّاجيّة كانت لتكون في مقرّرات الفيزياء والرياضيات؟! وإذا كان الأدب هو نصّاً جميلاً وثمرة من فعل الخيال، باتّفاقٍ يرقى إلى مستوى الإجماع، فلِمَ لَمْ تكن هذه النّاجيّة سُخْرَةً لهذا الأدب الذي يظلّ قائماً ما قامت الدّنيا؟

610 – Ibid., p. 178.

وإذا كانت التناصّية جاء لتبيان أنّ النصّ حين يكتبه كاتبه هو يتفاعل مع نصوصٍ أخرَ دون قصدٍ ودون علم في كثير من الأطوار، فلِمَ لا يكاد هذا المفهوم (النتاجيّة) يفيد الكتابة الأدبيّة فتيلاً؟ بل جاء ليقوّضَ أركانها، ويهدمَ بنيانها، ويمضي في طريق غير طريقها.

ويبدو لنا أنّ رولان بارط كان أوضح وأدقّ في تقديم هذا المفهوم حين كتب أنّ «النصّ هو نتاجيّة. غير أنّ ذلك لا يعني أنّه مُنتَجُ عمَلٍ (مثل ما تتطلّبه تقنيّة السرد، والتحكّم في الأسلوب)، ولكنّه المسرح نفسه للنتاج حيث يلتحق النّاصّ (Le producteur du texte) بقارئه. فالنصّ يعتمل (Travaille) في كلّ لحظة، ومن حيثما يُتناوَل، فحتّى في حال وجوده مكتوباً لا يتوقّف عن الاعتمال، وتنشيطِ مسار النتاج. لكنِ النصُّ يعتمل مع ما ذا؟ إنّه [يعتمل] مع اللّغة، أو بها. يقوّض لغة التبليغ، أو التقديم، أو التعبير (حيثما يتواجَدِ النّاصّ، وحدَه أو مع غيره، يتواجَدِ التوهّمُ بالمحاكاة أو التعبير)، ثمّ يعيد بناء لغة اخرى، أخصب وأكبر، وأسخى وأثمر، دون عمقٍ ولا سطح. ذلك بأنّ حيزها (فضاءها) ليس حيز الشكل، أو اللّوحة الفنّيّة، أو الإطار، ولكنّه حيز مضخّمٌ للُعبة تتلاقى فيها العناصر المتفاعلة».[611]

611- ترجمنا: «Jeu combinatoire» بعبارة: «لعبة تتلاقى العناصر المتفاعلة»، لأنّ هذا اللّفظ في الفرنسيّة معنيين اثنين: معنىً خاصّاً بالرياضيات، ومعنىً خاصّاً بمصطلحات العلماء خارج حقل الرياضيّات. وهو الذي ترجمنا به هذا اللّفظ. وترجم الأستاذ المطلعيّ هذه العبارة بقوله: «ولكنّه اتّساع ضمنيّ، اتّساع للحركة التركيبيّة»، العرب والفكر المعاصر، ع. 3، 1988، ص. 94. وبارط يستعمل لفظ «اللّعب» كثيرا في كتاباته، فلا مدعاة لترجمة قوله: «Jeu» بالحركة. كما أنّ لفظ «Combinatoire» يعني شبكة من العلاقات تتلاقى في وقت واحد، ولذلك ترجمناه بما ترجمناه.

ويختم بارط الفقرة القصيرة التي كتبها ضمن مقالته عن «نظريّة النصّ» فيُلحّ على اصطناع لفظ «اللّعب» المعهود في كثير من كتاباته، فيزعم «أنّ التّناجيّة تنطلق، وأنّ إعادة التوزيع تعمل، وأنّ النصّ ينبعث، بمجرّد انّ المُدَوِّنَ و/ أو القارئ، مثلاً، يشرَع في اللّعِب بالدّالّ، إمّا بالاهتداء إلى تأسيس ألعاب لغويّة (Jeux de mots) دون انقطاع إن كان مؤلّفاً، وإمّا بإنشاء معانٍ من قَبيل اللّعِب، حتى فيما إذا لم يكن مؤلّفُ النص توقّعها قطّ، وحتّى إذا كان من الوجهة التاريخيّة مستحيلاً توقُّعُ ذلك: إن كان قارئاً؛ ذلك بأنّ الدّالّ ينتمي للنّاس جميعاً، وأنّ النصّ، في الحقيقة، هو الذي يظلّ يعمل دون كَلَل، وليس الفنّان (L' artiste) أو المستهلِك».[612]

ونستخلص من كلام بارط عن مفهوم التناجيّة أنّه، أو أنها:

1. انّ كلّ نصّ هو تناجيّةٌ. ولكن يبقى أن نتساءل: هل نستطيع أن نعيَ كلُّ تناجيّة نصّاً أيضاً؟ أي هل هناك تبادل المواقع المعرفيّة والجماليّة، أو قل: هل يوجَد تلاقُحٌ بين التناجيّة والنصّ، بحيث حين يكون هو، تكون هي؛ وحين تكون هي، يكون هو؛ وحين لا يكون أحدهما، لا يكون الآخر، فهما

612 - R. Barthes, op. cit.

هذا وقد ترجم الأستاذ الفقرة التي ترجمناها نحن بما يلي: «الإناصيّة تنطلق، وتدور دوائر إعادة التوزيع، وينزع النصّ عندما يباشر المدوّن أو القارئ أو كلاهما مداعبة الدّالّ، إمّا (أن نعني المؤلّف) عندما يضمّن نصّه وبلا انقطاع «جناسات»، وإمّا (أن نعني القارئ) في اختراعه معاني مثليّة، وإن لم يكن مؤلّف النصّ قد رصدها، بل ولو كان تخيّلها مستحيلاً من الناحية التاريخيّة: أي لأنّ الدّالّ ملكٌ لكلّ الناس، والنصّ في الحقيقة هو الذي يعمل بلا كلل ولا ملل، وليس الفنّان أو المستهلك». العرب والفكر العالمي، ص.94، ع.3، 1988، بيروت. ونلاحظ أنّ ترجمة الفقرة الأخيرة في أصلها قائمة على تقطيع الجمل (اسم وفعل) حتّى كأنّ الجاحظ يكتب بالفرنسيّة، من أجل ذلك حاولنا نقل كتابة بارط على أصلها (التناجيّة تنطلق، وإعادة التوزيع تعمل، والنصّ ينبعث...). على أنّنا ننوّه، مع ذلك، بأنّنا أفدنا من ترجمة الأستاذ الغذّامي وما بذل فيها من جهد، في بعض العبارات فاتّفقنا معه، وخالفناه في الباقي، فيما ترجمناه هنا في هذا الفصل من مقالة بارط. ولا نقول في ذلك إلاّ ما كان قال ابن مالك في ابن معطي:

وهْوَ بسَبْقٍ حائزٌ تفضيلا مُستوجِبٌ ثنائيَ الجميلا

متلازمان متقارنان؟ أمّا جوليا كرستيفا فلا ترى أنّ الناجيّة هي النصّ، ولكنّها حالة مقارنة للأدب دون أن تكون أدباً، كما أنّ قيمة العمل هي القيمة المرتبطة بالعمل، وليست القيمة في حدّ ذاتها. وإذا كانت الناجيّة النصيّة ليست أدباً وما ينبغي لها، وإذا كان النصّ يوجَد في اللّغة، في أحد أقوال بارط؛ ثمّ إذا كان الإجراء المقارِنُ للأدب هو الناجيّةَ النصيّة، بقلْب عبارة كرستيفا عَوداً على بدءٍ: فما الناجيّة على وجه التحديد، إذاً!؟

2. وعلى أنّ الناجيّة النصيّة ليست ما يتولّد عن تقنية عمل سرديّ، ولا ما ينتج عن التحكّم في أسلوب الكتابة؛ ولكنها مجال شاسع تتلاقَى فيه شبكات من العناصر والأطراف المختلفة ومنها النّاصُّ والنصّ والقارئ لتلاقَى فتفاعلَ، لتكوّنَ هذا الشيءَ الذي يقال له، إذن، الناجيّةُ. وكلّ ذلك ينهض به النصّ من حيث هو ذو قابليّة للاعتمال مع كلّ ما يحيط به، ويتلاشى فيه فانياً لِيَنشئ من الفناء البشع جمالَ الوجود! ذاك هو ما يُفهم من كلام بارط. وذاك ما يمكن أن يكون إجابةً عن السؤال الأخير الذي أثرناه في الفقرة السابقة.

3. نلاحظ أنه يوجد تناقض في تحديد مفهوم الناجيّة الأدبيّة بين كرستيفا وبارط؛ ففي حين تراها الأولى ليست الأدب ولا النص (La productivité textuelle (...) n'est pas la littérature (le texte))[613]؛ يراها الآخر أنها الأدب نفسُه، ما دامت هذه الناجيةُ هي النصُّ نفسَه (Le texte est une productivité).[614]

---

613 – J. Kristev, op. cit., p. 178.
614 – R. Barthes, op. cit., p. 998.

وأمّا مثال أريفي فإنّه يُفيدنا بشيء قد يكون على غاية من الأهمّيّة للقارئ، وهو أنّ النّاجيّة جاءت لتقوّضَ أسُس البِنَويّة ونظرها الّتي كانت تُوليها لمفهوم النّصّ؛ ذلك بأنّ البِنَويّين كانوا ينظرون إلى النّصّ على أنّه مُنْتَجٌ تامّ، ولذلك كان يمثّلُ في منظورهم مُطْلَقاً، بحيث إنّ عدد مستويات الدلالة (التشاكلات) لنصّ ما، كانت نهائيّة؛ فكان النّص يمثّل للقراءة بكيفيّة سلبيّة، على أساس أنّه عمليّة لفكّ استغلاقات لمعنىً واحدٍ أو أكثر... وجاءت النّاصّيّة مناقضةً لذلك من أجل أن تقوّض هذا المفهوم. «إنّ تحديد النّصّ على أنّه نتاجيّة يقوّض هذا النموذج القائم على العلاقات بين الكتابة والقراءة. فبفعل اللّعبة المتقاطعة للدّالّ النّصّيّ (...)، وللمعاني القائمة على نشاط اللّعِب (Des sens ludiques)، تعني أنّ القارئ يستطيع، بكيفيّة تُقدّم على أنّها مشروعة، أن يهتمَّ بالنّصّ وهو يراه يبني لنفسه شيئاً خصوصيّاً، وأنّه مسرح لنتاجٍ حيث يتلاقى (أو يختلط) المؤلّف والقارئ».[615]

ونلاحظ أنّ أريفي يُنهي كلامه -وهو مجرّد فقرة قصيرة- بكلام بارط. غير أنّ ما كتبه، مع ذلك، يقدّم توضيحاً أكثر لمدلول هذا المفهوم السيمائيّ الْمَرِيج.

والحقّ أنّ النّصّ (ومنه النتاجيّة النّصّيّة والتمدلل كما تطلق على ذلك كرستيفا) على تطلّع بارط وأصحابه إلى جعْله عجائبيّاً مُلغِزاً، مَرِيجاً مضبّباً؛ فهو مسكين بسيط، ضعيف القوّة، قليل الحيلة، أمام مُنْشئه الجبّار؛ فهو ليس إلاّ مجرّد ألفاظ يكتبها كاتب هو الذي يتحكّم، في الحقيقة والواقع، في لغته ومساره، ونسْجه وأسلوبه، وعمقه وسطحه، تحكّما مطلقاً؛ بحيث يقدّم ما يقدّم منه إن شاء، ويؤخّر ما يؤخّر منه إن شاء، ويبدّل ما يبدّل فيه

---

615 - M. Arrivé, op. cit., p. 145.

إن شاء؛ فهو الذي يَقْتُ في إنشائه، كما تعنت الحُبْلَى في وضعها حين يلمّ عليها المخاض، ولكنّ الكاتب الأديب هو الذي يعبث بألفاظه، ويلعب بنسوجه أيضاً، لا النصّ الذي هو مجرّد ألفاظ قابعة في المعاجم الخرساء، في أصلها، فيأتي بها المبدع ليبعثها من مرقدها الطويل، ويُحْيِيَ عظامَها الرَّميمَ؛ ليجعل منها كائنات جميلةً مزخرفة، مُوقَرَةً بالمعاني، طافحةً بالإيقاع. وإذن، فالحداثة الفرنسيّة التي ألامت فلسفتها على إلغاء الإنسان بالتنكّر لتاريخه، ومن ثَمّ إلغاء المؤلّف فنادت بموته، كانت غايتها، أوّلاً وأخيراً، من وراء اصطناع هذه المفاهيم الغامضة إثبات شيء لم يوجَد قطّ، وهو النصُّ منعزِلاً عن كاتبه لتجعل منه كائنا يتيماً بل دعيّاً، يحيا وحده، ويكابد معاناة الوجود وحده، إلى أن يموت وحده!... أمّا من أنشاه ونسجه، وكتبه وأنطقه، وأبدعه وزخرفه، وتكأّدَ في كتابته حتّى أنشاه، فهو غير موجود، أو هو موجود فقط من خلال هذا الكائن اللّغويّ الأخرس، لأنّه مجرّد إنسانٍ!...

رابعاً. بين المرجع، والمرجعيّة

ويكاد هذا المفهوم يستقرّ تصوّرُه على الثنائيّة التلازميّة؛ فمن المنظّرين مَن لا يعير اهتماماً كبيراً لإمكان التمييز بينهما، مفهوميّاً، بحيث يغتدي كلّ منهما مفهوماً قائماً بذاته. من أجل ذلك نجد بعض المنظّرين يستغني عن المرجعيّة (Référence) ويجتزئ بالمرجع (Référent).[616] غير أنّ عامّة المنظّرين السّيمائيّين يجنحون بالمصطلحين الاثنين إلى أنّ كُلّاً منهما يتمثّل مفهوماً قائماً بنفسه، مختلفاً عن صِنْوِه اختلافاً قليلاً، على كلّ حال، فيُثبتونهما معاً، كُلّاً على حدَة.

616- ينظر، مثلاً:
Ducrot et schaeffer, op. cit., p. 360 ; Encyclopædia universalis, Référent, index***, p. 2506.
ولم نرَ مرجعاً عنه المسألة اللّطيفة كما عالجها كتاب دكرو وصاحبه.

1. المرجع:

وقد جاء هذا اللّفظ من اللّغة الإنجليزيّة (Referent) إلى اللّغة الفرنسيّة التي لم يدخلها إلاّ في سنة 1820.[617] وهو يعني في معناه المعجميّ: فِعْل، أو وسيلة للتَّمَرْجُع، والتَّمَوْقُع بالقياس إلى شيء آخر، مثل العلاوات التي تقرّر لموظّف بناء على المرتّب الثابت الذي يُصبح مرجِعاً قارّاً، إذن، لهذه العلاوات.

وأمّا من حيث هو مصطلحٌ فلم يُستعمَلْ في الفرنسيّة إلاّ في منتصف القرن العشرين مأخوذاً عن الإنجليزيّة أيضاً.[618] وأمّا في اللّغة العربيّة فلا أحدَ يدري متى استُعمل هذا المصطلح مترجماً إمّا عن الإنجليزيّة وإما عن الفرنسيّة؛ وذلك في غياب المعاجم العربيّة المتخصّصة التي تُعنى بتاريخ الألفاظ لانعدام المعلومات التاريخيّة لديها، لقلّة الاهتمام بالمعرفة اللّغويّة الدّقيقة لدينا، ولِموت الجمْعيّين العرب وهم أحياء، وبكلّ حزن، واللّهُ خلقهم وما يعملون!

ويعني مفهوم المرجع في اللّسانيّات ما تحيل عليه السمة اللّسانيّة (Le signe linguistique). كما يعني المرجع، بصورة أدقّ، العنصر الخارجيّ لشيء ينتمي إليه، فيكون غايةً للرجوع إليه (Référé). إنّ اللّسانيّات السّوسوريّة التي السمةُ اللّسانيّةُ بالقياس إليها لا توحّد شيئاً واسْماً، ولكنْ مفهوماً وصورةً سمعيّة تُرغمنا على التمييز ما بين الوظيفة المرجعيّة، أو التقريريّة، وبين الدّلالة (Signification)، أو قل: تلك العلاقة بين الدّالّ والمدلول داخل

617 – Cf. Le nouveau petit Robert, Référence.
618 – Ibid.

السّمة نفسها. إنّ الدّلالة تربط مقطعاً صوتيّاً (لفظاً) أو مكتوباً كالشجرة، مثلاً، بمعنى هذه الشجرة؛ فالمرجعيّة توحّد السمة (الشجرة) في مجملها بالأشجار الموجودة.[619]

إنّنا نتصوّر، انطلاقاً من أفكار دو صوسير، أنّ مفهوم المرجع واردٌ في أذهان المتحدّثين، في كلّ اللّغات، ومنذ القدم، ولكنّ اللّسانيّاتيين وفلاسفة اللّغة والنقاد لم يهتدوا السبيلَ إليه إلاّ في العهود المتأخرة. إنّ كلّ معنىً واردٍ في لفظ من اللّغة يُحيل على معنىً قائمٍ في العالم الخارجيّ، أو هو مظنون بذلك.

ويبدو أنّ نظريّة المرجع أساسُها ما ورد في كتاب «محاضرات في اللّسانيّات العامّة» لدوصوسير حين قرّر أصرّ على التمييز بين الوظيفة المرجعيّة للسّمة الموحّدة، والدلالة، زاعماً أنّ «السّمة اللّسانيّاتيّة الموحّدة ليست شيئاً أو اسماً، ولكنّها متصوَّر سمعيّ («Concept acoustique»).[620]

فحين يقول قائل مثلاً: «جبل قاف» هو يحيل على معنىً قائمٍ في عالم خارجيّ، ولو أنّه غير حقيقيّ من الوجهة الجغرافيّة، كما يقول: «الأوراس»، حذْوَ النعل بالنعل... ذلك بأنّ التواصل اللّغويّ الذي يتمّ بين المتخاطبين يجب أن يعيّن الأشياء التي تشكّل عناصرَه اللّسانيّة[621] ويصفُها معاً. فهذه الحقيقة ليست بالضرورة هي الحقيقة، أي هي العالم. ولذلك فاللّغات

---

619 - Cf. F. de Saussure, cours de linguistique générale, in Encyclopædia universalis, Référent, Thesaurus –Index, III, p. 2506.

620 - Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale, in Encyclopædia universalis, Index ***. p. 2506.

وانظر أيضاً دكرو وشيفر، م. م. س.، ص.460.

621- نحن نميّز بين اللسان الذي هو نسبة إلى لسانٍ خاصّ من الألسن، كان يكون اللّسان العربيّ مثلاً بكلّ ما فيه من نظام النحو والتركيب... واللسانيّاتيّ الذي هو نسبة إلى العلم المتحكّم في خصائص الألسنة من حيث الأصوات والتراكيبُ والأوضاع النحويّة...

الطبيعيّة تملك هذه القوّة لتكوين عالم تحيل عليه، اي انّها تستطيع ان تمنح نفسَها عالماً للخطاب خياليّاً.[622]

إنّ احداً من النّاس إذا تحدّث عن مكان من الأمكنة، الخياليّة او الجغرافيّة، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، او اثار في لفظ منطوق او مكتوب معنىً من المعاني (يطلق عليه دو سوسير «المتصوَّر» او «المفهوم»): كيف يثبّت كلّ ذلك في الوهم، ويرسّخه في الذهن، فيجعل اللّفظ المنطوق ذا كفاءة للإحالة على عالم خارجيّ يتمثّله الوهم تمثّلاً دقيقاً، أو تمثّلاً على نحو ما؟ هذه هي الإشكاليّة التي يحاول مفهوم المرجع نقاشها والانتهاء من خلالها إلى ما يمكن أن نطلق عليه «نظريّة الإحالة على المعنى الخارجيّ». وإذن، فهل المعاني التي ترِدُ في الكلام هي قائمة خارج هذا الكلام؟ وإن كانت قائمة فما المرجع الذي يسوق إليها ويمثّلها في الذهن تمثيلاً دقيقاً إلى حدّ المماثلة ؟

ونشأ عن مفهوم المرجع فرعيّة أخرى لهذه النظريّة، وهي «القيمة المرجعيّة» للسّمة من حيث مدلولها، لا من حيث دالّيتُها. والحق أنّ الفلاسفة واللسانيّاتيين والمَناطقة كثيراً ما ألحّوا على ضرورة تحديد القيمة المرجعيّة لسمة ما، وبين مدلولها (Son signifié) (أو معناها (Son sens)). فهو أنّ دوسوسير أسّس لهذه المسألة بالفصل بين السّمة ومعناها زاعماً أنّ مدلول «الفرس»، مثلاً، ليس هو مجموعة الأفراس، ولكنّه مفهوم «الفرس» نفسه.[623]

وكان دو سوسير يزعم عن متصوَّر المدلول أنّه ليس إلاّ «اختلافيّاً» خالصاً، لأنّ تحديده لا يتمّ إيجابيّاً من خلال مضمونه، ولكنّه يتمّ سلبيّاً من

622 – Cf. Ducrot et schaeffer, op. cit. ; p. 360 et suiv.
623 – Cf. Ducrot et schaeffer, Id.

خلال علاقاته بالألفاظ الأخرى لنظام الكلام. فأدقّ ما يميّز المدلول أنّه يكون ما لم تكنه المدلولات الأخرُ: إنّه قيمُها الخالصة لها».[624]

غير أنّ نظريّة دو صوسير لا تخلو من بعض التهويل، ذلك بأنّه ليس كلّ سمة، على وجه الإطلاق، في منظورنا نحن على الأقلّ، تحيل على عالم خارجيّ؛ فإنّ من السّمات لَمَن لا يحيل إلاّ على نفسه، ولا يكون المتلقّي، أو المخاطَب، مفتقراً إلى اصطناع وهمه ليتصوّر معنى السمة، بعيداً عن إدراكه المحسوس. فإذا خاطب مخاطبٌ شخصاً قائلاً: انظر إلى هذه الشجرة!... فإنّ كلّ وهم المخاطَب وبصره وإدراكه معاً يرتكز على الشجرة التي ينظر إليها ما شاءها؟ فإن أضاف إلى عبارته: «ما أشدَّ اخضرارَ أوراقِها»، أو «ما أورَفَ ظِلالَها» (ولا بدّ أن يصحب هذا الملفظ وجود شمسٍ وهاجة لكي يتحدّد معنى الظّلال، في هذه الحال)، اكتملت الصورة المضمونيّة في وهم المخاطَب لمدلول الشجرة. والذي جعل السمةَ تستقلّ بنفسها فتحيل على نفسِها، وتقطع على الذهن أن يتصوّر عالماً خارجيّاً من خلال ذكْرها هو «انظر»، و«هذه». فالسمة الأولى أمرتْ بالقيام بفعْل النّظر، وشحْذ البصر إلى ملاحظة شيء ما... في حين أنّ اسم الإشارة حدّد هذه النظرة البصريّة لمحّضها للشجرة.

وإذا كان دو صوسير إنّما يقصد إلى أيّ سمة لَفيّ وحدها، كان يقول قائل من الناس «الشجرة» ولا يضيف إليها شيئاً،[625] ولا يكون «ال» فيها

624 - De Saussure, in Id.

625- من أروع ما ورد من سَبْق في مجال التنظير اللّغوي عند العرب أنّ عبد القاهر الجرجاني سبق دو صوسير في نظريّة اعتباطيّة اللغة حين يقرر: «إنّ النظم في الحروف هو توالِيها في النطق فقط، وليس نظمها بمقتضٍ عن معنى، ولا الناظم لها بمُقْتَفٍ في ذلك رسْماً من العقل اقتضى أن يتحرّى في نظمه لها ما تحرّاه. فلو أنّ واضعَ اللغة كان قد قال: «ربض» مكانَ «ضرب» لَمَا كان في ذلك ما يؤدّي إلى فساد». الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص. 40).

مفيدةً للعهد (بالدلالة النحويّة) بين المتخاطبين، فحينئذ يصبح الكلام مجرّد عبث، لأنّه لا يعدو أصواتاً طائرة في الفضاء... ولكنّ دو سوسير كان احترز لهذا بتعويم الألفاظ في نظام الكلام داخل لسان من الألسنة...

ثمّ إذا قال قائل: «أنا»، فهل كان هذا ممّا يثير الذهنَ فيجرّجره إلى تمثّل عالم خارجيّ للأنا؟ وإذا قال قائل: «المطر» (وكان المطر يهتن في تلك اللّحظة التي أعلن فيها عن تهتانه) فهل يكون المطر المنظور المسموع المحسوس محتاجاً إلى تصوّر خارجيّ؟

نقول كلّ ذلك لأنّ دو سوسير كان بصدد تحديد معاني السمات منفردةً منعزلة فذكر، من بين ما ذكر، الكلب، والشجرة، والحصان...

وإنّا لا ندري هل كان دو سوسير يفكّر فقط في معاني السمات المحسوسة التي ضرب لها مثلاً (الكلب- الشجرة- الفرس) ولم يفكّر في معاني السمات المجرّدة كالذنب، والإشفاق، والخوف، والرحمة، والحنان...؟ وهل معاني هذه تحيل على صورة سمعيّة، أو على صورة ذهنيّة؟ وأين تكمن الصورة الذهنيّة لقول قائل: «الخوف»؟ وهل قولنا الخوف يشبه قولنا الكلب أو الفرس أو الشجرة؟...

ودو سوسير يعلم -ومعه عبد القاهر الجرجاني في مسألة «ربض» و«ضرب»- انّ اللّغة نظام مركّب من أصواتٍ وألفاظ، ولا يتمّ فهْم معنى اللّفظ الواحد منعزلاً إلاّ بإضافة لفظ آخر إليه، إلاّ إذا دلّتْ على ذلك قرينة، أو عقّوم في سياق، مثل استعمال الضمائر، وأسماء الإشارة (أنا؛ أنت؛

هو، هي... هذا، هذه...). ولكن حتّى الضمائر وأسماء الإشارة لا تعني كبير شيء إذا استُعْمِلَتْ وحدها، ولم تصاحبْها أسْيِقَةٌ تبيّن معانيَها بعوعها في النظام العامّ للخطاب القائم من حيث تستمدّ دلالتها...

وهناك مشكلة أخرى في الإحالة المرجعيّة التي شُغلَ دوصوسير بها، وهي أنّ السّمة كثيراً ما تكون مجازيّة لا حقيقة، (بالإضافة إلى ما كنّا لاحظنا من شأن السّمات المجرّدةِ المعاني...) يضاف إلى ذلك أنّ من العسير إبعادَ السياق في فهم الكلام بين المتخاطبين، كما نبهَ إلى ذلك كثيرٌ من المنظّرين، منهم فريماس. فإذا كان عهدٌ معروف بين اثنين من الأصحاب، فلمّا التقيا سأل أحدٌ صاحبه: أين القصيدة؟ و/ أو هل رأيت القصيدة؟... فلا يفهم غيرُهما شيئاً كثيراً من هذين السؤالين. فهل كان السائل يريد فعلاً إلى قصيدة من الشعر المؤلّف من الكلام، أو إلى حسناء كان يعشقها فكان يتمثّلها قصيدةً، ولكنّها أجمل منها...؟ فسمة القصيدة تحيل، هنا، على عالم خارجيّ حقّاً، ولكنْ بضرورة الفزَع إلى الوظيفة السياقيّة التي هي وحدها التي تحدّد دلالة هذه القصيدة التي لا يراد بها إلى شعر، ولكنْ إلى امرأة من النساء، (وليس إلى أيّ امرأة، ولكن إلى امرأة معيّنة في الذهن سلَفاً...).

إنّ مفهوم المرجعيّة الدلاليّة للسّمات اللغويّة ثابتٌ بالفعل، ولكنْ في أطوارٍ معيّنة دون سَوائها، فقولنا: «الصين» هو سمة تُحيل على عالم خارجيّ حقّاً. ولكن إذا قال قائل: «كتابي»، فقد قطع على الذهن أن يهيم في العالم الخارجيّ ليتمثّل هذا المعنى.

وقد أسهم النّحاة العرب في ربْط دلالة السّمة بمرجعيّتها بملاحظتهم أنّ أداة التعريف «ال» تكون للجنس، وتكون للعهد. و«ال» العهديّة تحيل صراحة على مرجع هو الذي يحدّد دلالتها في نسْج اللّغة بين المتخاطبين؛ فسمة «الكتاب» في لغتهم، مثلاً، تحيل، أولاً وقبل كلّ شيء، على كتاب سيبويه في النحو؛ في حين أنّ سمة «الكتاب» عند المعلّمين في المدارس تحيل على ما يكون بأيدي التلامذة من وثائق مكتوبة ضمن برنامج عامّ مقرّر ليعلّموا منه مبادئ اللّغة والعلوم. أمّا سمة «الكتاب» عند الناشرين فهي تحيل على كلّ الكتب الصالحة للنشر، من وجهة نظرهم على الأقل، والقابلة للتّسويق... وهلمّ جرّاً.

ونعتقد أنّ عبد القاهر الجرجاني لامَسَ مفهوم المرجع، بوعيٍ معرفيّ بادٍ، وذلك حين ألحّ كثيراً في كتاباته على مسألة المعنى الخارجيّ للسّمة. ومن عجبٍ أنّه اصطنع مصطلح «المرجع» في صورة عبارة: «ويرجع فيها إليه»[626] (في معرض حديثه عن معاني الألفاظ التي يتواضع الناس عليها) «لا يرجع».[627] ويضرب لذلك مثلاً بعبارة «زيدٌ خارجٌ» فيحلّل أنّ نسبة الخروج إلى زيد «لا يرجع إلى معاني اللّغات، ولكن إلى كون الفاظ اللّغات سِمَاتٍ لذلك المعنى، وكونها مُرادةً بها».[628] ذلك بأنه من المحال «أن يوضَعَ اسم، أو غير اسمٍ، لغير معلوم، ولأنّ المُواضَعة كالإشارة، فكما أنّك إذا قلت: «خذ ذاك»، لم تكن هذه الإشارةُ لتعرف السمع المشار إليه في نفسه،

626- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص.418، تحقيق الشيخ محمد رشيد رضا، دار المنار بمصر، 1366، ط.3.
627- م. س.، ص.416.
628- م. س.

ولكن ليعلم أنّه المقصودُ من بين سائر الأشياء التي تراها وتُبصرها، كذلك حكم اللّفظ مع ما وُضع له».[629]

ولنتأمّلْ قول عبد القاهر: «كذلك حُكْمُ اللّفظ مع ما وُضع له»؛ وقوله: «محال أن يوضَع اسمٌ، أو غيرُ اسمٍ، لغير معلوم، ولأنّ المُواضعة كالإشارة...»؛ «ولكن إلى كون ألفاظِ اللّغاتِ سماتٍ لذلك المعنى، وكونِها مرادةً به»: فهو يلامس المسألة المرجعيّة في دلالة السِّمة المعاصرة التي قد تحيل، في أطوار معيّنة، على عالم خارجيّ؛ فليست نظريّة المرجع إلاّ تحديد ما تحيل عليه السّمة اللّسانيّة من معنى خارجيّ يمثُل في الذهن، كما رأينا. أي أنّ السمة حين توضَع لا بدّ من أن يكون لها معنىً تحيل عليه في الذهن، في حالَيْ حضورٍ أو غياب، أي أنّها لا توضع لغير معلوم.

ولعلّ النّصّ الآتيّ لعبد القاهر نفسه أن يزيد هذه المسألة توكيداً على أنّ هذا المفكّر اللّغويّ كان في ذهنه مفهوم «المرجع» المعنويّ للغة على نحو ما. قال الشيخ: «وإذْ قد ثبت أنّ الخبر، وسائر معاني الكلام، معانٍ يُنْشئها الإنسان في نفسه، ويُصرِّفها في فكره، ويناجي بها قلبه، ويرجع فيها إليه، فاعلم أنّ الفائدة في العلم بها واقعة من المُنْشِئِ لها، صادرة عن القاصد إليها».[630]

إنّ هذا هو الذي كان يفكّر فيه «المَرْجِعيّون»[631] الغربيّون المعاصرون، ليس إلاّ، ولكنّهم حين تناولوا هذه المسألة كان في أوهامهم دو سوسير وحده، ولم يحاولوا قراءة التراث العربيّ الإسلاميّ، كدأبِهم في عدم الإقرار بعظمته!...

629- م. س.
630- م. س.، ص.410 .
631- نحنا هذا المصطلح للدلالة على العلماء الذين يَعتمدون نزعة المرجعيّة للسّمات اللّفظيّة في تحيل على معانٍ خارجيّة.

ومِمّن تناول هذا المفهوم من الوجهة اللّسانيّاتيّة الخالصة، لا السّيمائيّة، جان ديبوا (Jean Dubois) وأصحابُه. غير أنّهم لم يزيدوا شيئاً ذا شأن عمّا قال المنظّرون الآخرون، فالكتابات عن هذا المفهوم مأخوذٌ بعضُها عن بعض، ليس إلاّ... فهم يعرّفون مفهوم «المرجع»، مثلاً، بأنّه هو ذلك الذي يحيل على سمة لسانيّة في واقعها الخارج عن الحقل اللّسانيّاتيّ مثلما وقع الاتّفاق عليها في تجربة لمجموعة بشريّة.[632] ويوضحون مسألة قد تكون ذات شأنٍ في تحديد وظيفة هذا المفهوم في نسْج الكلام، وهي أنّ وجود علاقة بين السمة والواقع خارج الحقل اللّسانيّاتيّ ليس ينبغي أن يلتبس بوجود مفهوم المرجع نفسه. ذلك بأنّه يمكن اللّفظَ أن يُحيلَ على مفهوم (أي على المعنى القائم في الذهن) لا وجودَ له؛[633] فسمة العنقاء، مثلاً، لها مرجعٌ، ولكنْ دون أن تكون هذه العنقاء ذاتَ وجود واقعيّ. غير أنّنا لا نوافق جان ديبوا وأصحابه، فالمفهوم القائم في مثل قولنا: «العنقاء»، أو الغول» لا يعود إلى الحقيقة التاريخيّة القائمة على عدم ثبوت وجود هذين الكائنين الخرافيّين فيقع الحكم بعدم وجود مفهومهما في الذهن، نتيجة لذلك؛ بل إنّ مفهومهما في الذهن قائم في أطوار معيّنة من التلقّي، ولعلّ ذلك هو المقصود من الاستعمال، فإذا خوّف كبيرٌ صبيّاً بتهديده بوجود الغول ينشأ عنه وجود معنى الهول والخطر والذُّعر والرّعب في ذهن الصبيّ. فليست دلالة الألفاظ قائمة على حقائق الأشياء، كما نرى، ولكنّها قائمة على ما في أذهان النّاس وأوهامهم، أو قل: على حقيقة الدلالة اللّغويّة البيضاء! فهذا المعنى الخارجيّ

---

632 – Cf. J. Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, Référent.

633 – Ibid.

الذي تُحيل عليه السمة اللّفظيّة (أو اللّسانيّاتيّة بمصطلح الغربيّين) إذا كان موجوداً ثابتاً في ذهن المتلقّي، أو حتّى في ذهن المرسل، فيكون موجوداً لا منعدماً. فالذهنيّة الشعبيّة ممتلئة بهذه المعاني الموجودة بالقياس إليهم إلى حدّ اليقين، غير الموجودة بالقياس إلى ديبوا وأصحابه في الواقع الخارجيّ... وتتمثّل أطوار هذه المسألة في علاقاتها الثنائيّة (الإرسال والاستقبال) على هذا النحو:

أ. يحيل اللّفظ على مفهوم غير موجودٍ إذا كان المرجع خرافيّاً، وكان المتلقّي غير معتقدٍ بوجوده، ومعه المرسِل الذي أرسل إليه اللّفظ (السمة اللّفظيّة)؛

ب. لكن هذه السمة نفسَها تحيل على مفهوم يصير موجوداً –على عدم وجوده– إذا كان المتلقّي معتقداً بالخرافات؛

ج. تحيل السمة على هذا المرجع غير الموجود، فيصير موجوداً بالفعل في ذهنَي المرسِل والمستقبِل معاً إذا كانا يعتقدان بذلك. ربما تحكي جدّة غير متعلّمة لحفيدها حكايةً فتصطنع مراجع (مفاهيم) لا وجود لها بالقوّة، ولكنّها موجودة بالقياس إليها بالفعل.

كما أنّ جان ديبوا وأصحابه لا يستبعدون العلاقة بين المرجع والسياق حيث إنّنا نُطلق، في بعض الأطوار، مفهوم المرجع على الوضع (La situation) (بالقياس إلى السياق) الذي يُحيل عليه المرجع. وحينئذ ينصرف الشأن إلى وظيفة مرجعيّة[634] حين تتمركز الرسالة من حول السياق.

634- الوظيفة المرجعيّة مصطلح لسانيّاتي يعني أنّ الوظيفة تغتدي إدراكيّة أو تقريريّة بحيث تتخذ مرجع الرسالة، انطلاقاً من الوظيفة التقريريّة، المكانة المتميّزة عبر هذه الوظيفة. (انظر م.س.).

وأمّا غريماس وكورتيس فيقرّران الأمرَ نفسه تقريباً في معجمهما السيميائيّ، هذه الكرّة، وليس اللّسانيّ كما رأينا لدى جان ديبوا وأصحابه. فالمرجع لدى هذين يعني، في مألوف العادة، موضوعاتِ العالم الواقعيّ التي تعيّنها ألفاظُ اللّغات الطّبيعيّة. بيد أنّ واقعيّة العالم تغتدي محدودةً أكثر ممّا ينبغي؛ من أجل ذلك يسعى مفهوم المرجع إلى أن يَضطَمَّ العالَمَ الخياليّ (Le monde imaginaire) أيضاً.

غير أنّ التوافق الحرفيّ بين العالم اللّسانيّ والعالم المرجعيّ، الذي يظلّ مسلّمة من الوجهة التجريديّة، يبقى ناقصاً؛ فهو، من الوجهة النحويّة – وخصوصاً فيما يرجع إلى العلاقات المنطقيّة– هناك بعض القيود النحويّة لا يوجد لها مرجع مقبول مثل نون المطاوعة التي يطابقها (Se) في اللّغة الفرنسيّة التي ليس لها مرجع ثابت، بحيث في كلّ طور تُحيل على مواضيع أو أشياء مختلفة. وكلّ ذلك يجعل من المسلّمات الإيجابيّة التي تُعَدّ بَداهاتٍ مندرجة في سلّم الاستحالة، وذلك في حال الإزماع على إعداد نظريّة مُرْضيَةٍ لمفهوم المرجع، نظريّةٍ جديرة بأن تُعنَى بمجموع الظواهر ذات الشّأن.[635]

ويلاحظ المنظّران أنّ هذا الإطار يمثّل مسعيّين اثنين يحاولان إدماج مفهوم المرجع: فأمّا الأوّل فمن أجل إدماجه في النّظريّة الصوسوريّة للسمة (La théorie saussurienne)، في حين أنّ المسعى الآخر يتطلّع إلى إدماجه في نظريّة الاتّصال (Théorie de la communication).[636]

---

635 - Cf. Courtés et Greimas, op. cit. Référent.
636 - Ibid.

ومن أهمّ ما يتميز به رومان ياكبسون بصدد هذه المسألة وهو يحلّل بنية الاتصال أنّه أولج البنيةَ في المرجع وهو يطابقه مع مفهوم السياق (contexte)؛ ذلك بأنّ هذا السياق لا مناص منه من أجل شرْح الرسالة. وبعض ذلك يُقرّ ياكبسون بوجود الوظيفة المرجعيّة للّغة، للمقولة-الخطاب...[637]

ولعلّ ذلك هو الذي حمل كورتيس وقريماس على تقرير أنّ «السياق اللّسانيّ -شفويّاً كان أم قابلاً للشفويّة- يستحيل إلى حقلٍ لمرجعيّة النصّ، وأنّ العناصر الخصوصيّة للسياق هي حينئذ تلك التي يُطلَق عليها الْمَراجع. وحين يُستعمَلُ مصطلح المرجع في هذا المعنى يغتدي حينئذ مرادفاً للتكرار ذي الوظيفة البلاغيّة. وهنا، وهكذا تأتّى إشكاليّة المرجعيّة وهي تسعى إلى وصْف شبكة المرجعيّات».[638]

وأمّا ميشال أريفي فقد تحدّث عن هذا المفهوم بشيء بادٍ من الحذَر والتشاؤم زاعماً أنّ هذا الموضوع شحَذ أقلام السيمائيّين، بكلّ المدارس، فضرّم فضولهم العلميّ سنين عَدداً دون أن يُفضي إلى نتيجة علميّة تُذكر، وذلك بحكم أنّ مفهوم المرجع لم يزل يتعرّض للتعمية وانعدام الدقّة. وقد عالجه المعالجون، بوجه عامّ، من حيث زاويتان متناقضتان:

637 - Id., p. 311.
638 - Id., p. 312.

أ. من حيث إنّ المرجع يمكن تعريفه على أنه الشيء الواقعي (الخارج عن الحقل اللّسانياتي) الذي تحيل عليه السّمة. ورَكْحاً على ذلك تغتدي السّمات على حَمْلها للمعاني دون مرجع.

ب. إنّ المرجع يمكن أن يعرّف على أنه مفهومٌ معرَّفٌ بحكم التوسّع والاستعمال (L'extension)؛ وذلك بمناقضته المعنى. وبحسَب التصوّر الثاني (ب)، فإنّه يستحيل أن يقع التفكير في وجود عنصر لسانياتيّ خالٍ من المرجع: حتّى الأشياء غيرُ الواقعيّة لها مرجع. وأمام هذا الوضع فليس ممكناً استخدام غياب غير معقول للمرجع من أجل توصيف النصوص الأدبيّة.[639]

وأمام هذه الصعوبة المفهوميّة عمَد بعض السّيماليّين إلى الفصل بين مفهومي المرجع والمرجعيّة، والتوكيد بأنّ للنصّ الأدبيّ مرجعيّةً، ولكن ليس له مرجعٌ. لكن هل يمكن الفصل بين هذين المفهومين المنتميَيْن إلى حقل علميّ واحد، بمعالجة أحدِهما بمعزل عن صنوه؟ إنّ ذلك أمرٌ شبيه بالمستحيل.[640]

في حين أن ديكرو وطودوروف يحاولان توضيح هذا المفهوم أكثر بتوكيد ما كان ذهب إليه دو سوسير من ضرورة تمييز الدلالة عن الوظيفة المرجعيّة التي تسمّى في بعض الأطوار تقريريّة. ولذلك فإنّ التقريريّة لا تتخاصب بين الدّالّ والمدلول، ولكنْ بين السمة والمرجع. وذلك كحال تصوّر شيء حقيقيّ: فليس التقطيع الصوتيّ ولا الكتابيّ لسمة «تفّاحة» هو

639 - Cf. M. Arrivé, op. cit., p. 136-137.
640 - Ibid., p. 137.

الذي يربط بمعنى التفاحة، ولكن اللّفظ (السّمة نفسها): «تفاحة»، بالتّفاحات الحقيقيّة.[641]

ورأينا كيف يُرِكُّ الكتاب، ويمضّ المعنى، في تقرير هذه المسألة التي اكتظّت بالتّفاح، من حيث اكتظّت أمثلة أخرً، في مواقع أخرَ من كتابات دو صوسير، بالشّجر والأفراس والكلاب... فتأسيس مفهوم المرجع والإلحاح عليه في النظريّة السيمائيّة لمقاربة فهْم النصّ، هو محاولة لتجاوز نظريّة الثنائيّ اللّغويّ الصوسوري الشهير: الدّالّ والمدلول؛ أرأيت أنّ الدلالة (la signification) لم تعُد تتخاصَب بين هذا الثنائيّ في علاقات النسج اللّغويّ، ولكن بين السمة والمرجع. والحقّ أنّ السّمة هي نفسها ذات وجهين في مفهوم أيّ كلام، فحين يقول قائل «الوردة» فالسّمة اللّفظيّة تحيل، هنا، على مرجع حقّاً، ولكن لا أحدَ في العالَمين يستطيع تجريدَها من وضعها الدلاليّ الذي أمسى تقليديّاً، وهو أنّ لِلَفظ الوردة مدلولاً يجنَح للمرجعيّة، في حين أنّ هذه الوردة لا أحد يستطيع تجريدها من إطارها الدّلاليّ.

2. المرجعيّة

لقد أتى هذا اللّفظ مثل صنوه أيضاً من اللّغة الإنجليزيّة (Reference) إلى الفرنسيّة فاستُعمل فيها أوّلَ مرّة عام 1820. غير أنّ المفهوم الجديد – اللّسانيّاتيّ– لم يدخل الفرنسيّةَ إلاّ سنة 1960.[642] وتعريف «المرجعيّة» من الوجهة المعجميّة هو نفسه تعريف المرجع. وأمّا من الوجهة اللّسانيّاتيّة فهو

641 - Ducrot et Todorov, op. cit., p. 133.
642 - Robert, Référence.

وظيفة تتيح للسمة أن تُحيل على المتحدَّثِ عنه، على نحوِ تعين «المرجع»، حتّى كأنّها، أو كأنّه، صنوٌ للتقريريّة (La dénotation).[643]

ذلك، ولقد سبق لنا الحديث عن التوالُج المتشابك بين مفهومي المرجع والمرجعيّة إلى حدّ أنّ منظّرين سيمائيّين رفضوا التمييز بينهما فاجتزءوا بالتعرّض للمرجع دون المرجعيّة، ومنهم الموسوعة العالميّة،[644] وطودوروف، وميشال أريفي، ودكرو وشيفر، واسعراحوا. ولكنْ لمّا وقع إصرار بعض المنظّرين على التمييز بين هذين المفهومين فقد ارتأينا أن نتوقّف، قليلاً، لدى المفهوم الثاني (المرجعيّة) لننظُر معهم: هل يختلف عن صنوه (المرجع)، حقّاً، في شيء؟

وأوّل ما نلاحظ لدى قريماس وصاحبه أنّهما لم يخصّا مفهوم «المرجعيّة» إلاّ بشيء قليل من التأسيس والتحليل على عكس صنوه «المرجع». وهو إقرار ضمنيّ بأنّ هذا المفهوم لا يرقى إلى مستوى المرجع في حمولته المعرفيّة.

ويُطلَق مفهوم المرجعيّة، في مألوف العادة، وفي منظور قريماس وصاحبه (رَكْحاً على تأسيسات دو صوسير)، «على العلاقة التي تنطلق من نحو وحدة (Grandeur) سيمائيّة إلى نحو وحدة غير سيمائيّة (=المرجع)، وهي تتشخّص نحو التعلّق، مثلاً، بالسياق الخارج عن الحقل اللّسانيّ. وفي هذا الإطار، فإنّ المرجعيّة التي تربط سمة اللّغة الطبيعيّة بمرجعها (موضوع العالم « Objet du monde »»)، تسمّى اعتباطيّةً في إطار النظريّة الصوسيريّة».[645]

---

643 – Ibid.

644 –Cf. F. de Saussure, cours de linguistique générale, in Encyclopædia universalis, Référent, Thesaurus –Index, III, p. 2506.

645 – Courtés et Greimas, op. cit., Référence.

وراجع أيضاً الإحالة رقم: 62.

ويُفهم من مضمون هذا النصّ القصير الذي استشهدنا به أنّ هذا المفهوم لا يخلو من ضبابيّة وغموض، وأنّه لم يبرَحْ ينحُو منحى الاعتباطيّة الصوسيريّة[646] من وجهة، ونحو صِنْوه المرجع من وجهة أخرى. وكانّ مكانته في المفاهيم السِّيمَائيّة لا تبرح قلقةً مَرِيجة، وكأنّه، «حين يتموقع بين أخطبة مختلفة، يغتدي تناصّاً».[647] ولقد استنْوق، إذن، الْجَمَلُ، كما تقول العربُ في أمثالها! فقد اغتدى مفهوم المرجعيّة حين يندسّ بين خطاب وخطاب آخر مختلف عن الأوّل مجرّدَ تناصّ! فهل التناصّ، في هذه الحال، يحمل، بحكم الْمَفْهَمَة المفروضة عليه فرْضاً، أن يكون هو أيضاً مكتسياً لرداء المرجعيّة، مادامت هذه المرجعيّة قادرةً على أن تكون تناصّاً في بعضِ أطوارها، والحال أنّ لا مرجعيّةَ للتناصّ إلاّ من نصوص مجهولة المصدر والجنس واللّغة فيما تزعم كرستيفا وأصحابها؟!...

وإذا كان فريماس وصاحبُه ذَكَرَا مفهوم المرجعيّةَ في باب السِّيمَائيّة، فإنّ جان ديبوا وأصحابَه ذكروها في باب اللّسانيّات. وعلى نقيض فريماس، فإنّ ديبوا اختصّ مفهوم المرجعيّة بالقَدْر الأكبر من العناية بالقياس إلى صنوه: المرجع. وهو يعرّفه بأنّه «الوظيفة التي بواسطتها تُحيل سِمةٌ ما على موضوع للعالم خارجٍ عن حقل السّيمائيّات، حقيقيّ أو خياليّ. إنّ الوظيفة المرجعيّة

646- يقصد «الاعتباطيّة»، في نظريّة دو سوسير وفي اللّسانيّات بوجه عامّ، العلاقة القائمة بين الدالّ والمدلول. فاللّسان (langue هنا) اعتباطيّ في حال كونه عقداً ضمنيّاً بين أعضاء المجتمع الذي يستعملها. وفي سياق هذا المعنى لا يعدّ اللّسان «طبيعيّاً». ويعني كلّ ذلك انعدام العلاقة بين صوت الكلمة وكتابتها، والآية على ذلك أنّ الكلب على احتماله المعنى نفسه في جميع اللّغات الإنسانيّة، فهو في كلّ لغة يتّخذ صوتاً معيّناً وكتابة معيّنة... ينظر جان ديبوا وأصحابه، م.م.س. (Arbitraire). وراجع، تارة أخرى، الإحالة الثانية والستّين التي نتوقّف عند مفهوم الجرجاني للاعتباطيّة الوضعيّة، واهتدائه إلى ذلك قبل أهل الغرب بزهاء عشرة قرون.

647 – Ibid.

هي لغويّة أساساً. غير أنّ من غير المعقول وقفَ وصفِ إجراءاتِ الاتّصال على هذه الوظيفة وحدَها(...).

«إنّ كلّ سمة لسـانياتيّة، بوجه عامّ، تنهض بوظيفة الرّبط بين مفهوم ما، والصورة السمعيّة (تعريف دو صوسير للسّمة) في الوقت نفسه: تراها تُحيل على الحقيقة الخارجة عن حقل اللّسانيّات. وإنّ هذه الوظيفة المرجعيّة لَتضع السمةَ في عَلاقة ليست مباشِرة مع عالم الأشياء الحقيقيّة، ولكنْ مع العالم المُدرَكِ داخل التشكيلات الإيديولوجيّة لثقافة معيّنة. فالمرجعيّة لم تُجعَلْ لشيء حقيقيّ، ولكنْ لشيء خالصٍ للتفكير».[648]

خامسا ـ تداوليّة اللغة بين الدلاليّة والسياق:

تأثيل مفهوم التداوليّة:

لم يَتمّ استعمال التداوليّة، من حيث هو مفهوم عامّ، في الثقافة اللاتينيّة قبل سنة 1438 للميلاد. ويعود في أصله الأجنبيّ إلى اللّغتين الإغريقيّة: «Pragmatikos»، واللاتينيّة بالمعنى القانونيّ: sanctio: « Pragmatika». ولهذا المفهوم في الثقافة الغربيّة عدّة استعمالات: قانونيّة، وهو الاستعمال الأصلُ فيما يبدو، ثمّ فلسفيّة، ومنطقيّة، ورياضيّاتيّة، ثمّ أخيراً لسانياتيّة وسيماتيّة.

ولقد نشأ هذا المفهوم في أمريكا الشماليّة أواخرَ القرنِ التاسعَ عشَرَ ومطلعَ القرنِ العشرين. ويعود الفضل في تأسيسه إلى شارل بيرس (1839–1914)، وذلك بين 1865 و 1872. وقد عرض بيرس فكرة مفهوم التداوليّة – أو البراغماتيّة بلغتها الأصليّة– على بعض أصدقائه، وكان من بينهم ويليام

648 – Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, Référence.

جيمس. وقد نشر بيرس من بعد ذلك مقالة مما ورد فيها «أن نحبرَ: ما التأثيراتُ العمليّة التي نعتقد أنّ موضوع تصوّرنا هو الذي يُنتجها؟ إنّ تصوُّر كلّ هذه النتائج هو التصوّر التامّ للموضوع».[649] وجاء من بعده جيمس ويليام فطبّق هذا المبدأ البيرسيّ أوّلاً على الديانة، ثمّ على الفلسفة، وذلك سنة 1898، قبل أن يحوّله إلى نظريّة للحقيقة، سنة 1906.[650]

وإنّا، بكلّ أسف، لا ندري مَن اصطنع من اللّغويّين العرب المعاصرين هذا المفهوم لأوّل مرّة في اللّغة العربية، أثناء القرن العشرين، نقلاً عن أصحابه من المفكّرين الأمريكيّين؟ ولا كيف اهتدى السبيلَ إلى إطلاق هذا الاستعمال الذي يدلّ من الوجهة المعجميّة على التعاوُر على شيء وأخذِه بالدُّوَلِ[651] بحيث يقع التداوُلُ عليه: مرّةً يأخذه هذا من ذاك، ومرة يأخذه ذاك من هذا... ويُستعمَل هذا التركيبُ اللغويّ في العاميات العربيّة بوجه صحيح إلى يومنا هذا!...

وقد عدنا إلى آخر كُتب السيمائيّات والنقد الجديد صُدوراً في فرنسا (نهاية القرن الماضي وبداية القرن الجديد) فتبيّن لنا أنّه يوجد اختلاف شديد في تمثّل هذا المفهوم ووظيفته، بل ربما في شرعيّته، أو عدم شرعيّته، أيضاً، ولو أنّ الاحتمال الأخير لا يَرِد إلاّ في بعض التمثّلات القليلة على كلّ حال. ذلك بأنّ من المنظّرين لَمَن يجعل منه ركنا مكيناً في تحليل النصّ، أو الخطاب؛ وأنّ منهم لَمَن يجعل منه مجرّد مجموعةٍ من «نُفايات» الكلام، كما سنرى بعد

649 – Deledalle, in Encyclopedia universalis, Pragmatisme.
650 – Id.

651– ابن منظور، لسان العرب، دول.

حين، يقع لها الترقيعا وأنّ منهم لَمَن يستطه إلى أن يبلغ به مستوى مفهوم «السياق» المعروف في البلاغة منذ عهد أرسطو مروراً بالبلاغة العربيّة في عهودها الزاهرة. في حين أنّ منهم مَن يعقّد مِن أمره، ويعمّق مِن شأنه، إلى أن يُخضعَ استعماله في تحليل المعنى، فيلحقه بالأدوات السِّيمَائيّة الجديدة. بل مِنهم مَن يبلغ به مستوى المنطق باعتبار أنّ هذا المفهوم، هو في أصله، من متصوَّرات العالم المنطقيّ شارل بيرس...

ويزعم جيرارد دليدال (Gérard Deledalle)، في الموسوعة العالميّة، أنّ معرفة الناس بمفهوم النزعة التداوليّة (Le pragmatisme, Pragmatism) قليلة. وأنّ الأمريكيّين، ومنهم بيرس (Ch. S. Peirce)، وجيمس (William James)، وديوي (John Dewey) (تأثّر ديوي ببعض براغماتيّة ويليام جيمس، على الرغم من أنّ جون ديوي حاول أن يؤسّس نظريّة الوظيفيّة، أو الآليّة...) هم ممّن نفخوا فيه مفهوم فلسفة رجال الأعمال، فاغتدى، بالقياس إليهم، كلُّ حقيقيٍّ نافعاً، وكلّ نافع حقيقيّاً! فهل البراغماتيّة نظريّة الحقيقة (Théorie de la vérité)؟ إن ذلك ما هو واردٌ في تمثّل ويليام جيمس.[652]

التداولية وتحليل الخطاب:

إنّ الأبحاث التي نهض لها اللّسانيّاتيّون عن علاقة اللّغة بالمجتمع، وعلاقة المجتمع باللّغة، ومدى تأثير هذه في ذلك، وذلك في هذه، يضاف إليها الأبحاث التي أُجْرِيت عن بنية الكلمة ووظيفتها استدتْ إلى أعمال العالم الأنتروبولوجيّ البريطانيّ، البولنديّ الأصل، مالينفسكي (Bronislow Malinowski) الذي أسّس

652 – Cf. G. Deledalle, in Encyclopædia universalis, Pragmatisme.

للوظيفة التداولية للّغة في المجتمعات البدائيّة، (بالتناقض مع الوظيفة المرجعيّة التي كان اللّسانيّون يُؤثِرونها بعنايتهم...) فلم يكن، فيما يبدو، مجرّد مصادفة أن يكون تطورُ هذه الوظيفة البراغماتيّة متصاحباً مع تطوّر فلسفة «اللّغة العاديّة» (Langage ordinaire) التي بلورها أوستان في أعماله انطلاقاً من بحوث مالينوفسكي نفسه[653]...

وقد أثار دوني زاسلافسكي (Denis ZaslaWski) مسألتين مركزيّتين، في مقالة كتبها في الموسوعة العالميّة، يجري نقاشهما في فلسفة اللّغة وما له صلة بالتحكّم في معاني الألفاظ وتحليل المَلافظ وإدراك أبعادها الدلاليّة.

أولاهما: المسألة التي ظلّت مرتبطة باسم أوستان: وهي مسألة «فاعليّة»، أو «إنجازيّة» (Performativité) بعضِ الأفعال في اللّغة المستعمَلة، أو قل ما يستعمله اللسان ويسخّره في التخاطب بهذه الأفعال. ويضرب أوستان للأفعال الإنجازيّة مثلاً بعبارة قول شخص تعرّض لحادث خطير، مثلاً، فاندقّتْ ساقُه، فعالجه الطّبيب المتخصّص في جراحة العظام حتّى شُفي وأمسى يمشي بصورة عادية... فلمّا رأى طبيبَه خاطبه: «أرأيت، إنّي أمشي!». فأوستان يرى أنّ هذا المَلْفِظ لا يكون له معنىً مفهومٌ إلاّ إذا اتخذ معنى: «أرانيّ أمشي»، في الوقت ذاته. ويتساءل عمّا إذا كان يحدث لمعنى الكلام لو قال المريض حين رأى الطبيب: «أشكرك»، بحكم أنّ هذا الطّبيب كان قد عالجه من كسْر خطير حتّى استقامتْ رجلُه فأمسى ماشياً بكيفيّة مستقيمة، لا ظالعاً؟ فهل كان يمكن تمييز فعل اللّغة، في هذه الحال –الفعل

653 – Pierre Encrevé, Sociolinguistique, in Encyclopædia universalis, t. 11, p. 79.

الذي أنتج هذا الملفظ- ولعلّ آخر كانت وظيفته ستكون وصفيّة؟ ويجيب زاسلافسكي بأن ذلك غالباً لا يكون...

ونقول نحن: إنّ الشكر يمكن أن ينهض بوظيفة دلاليّة لا تداوليّة، لأنّه يظلّ مقتصراً على تحديد معنىً لا يفهمه إلاّ المريض السابق، والطّبيب. ولا يؤدّي ملفظ «أشكرك» على كلّ حال طبيعة الحالة المَرَضيّة التي شُفِي منها المريضُ بفضل معالجة الطّبيب إيّاه...

بيد أنّنا نعتقد أنّ قول المريض السابق لطبيبه: «أرأيت؟ إنّي أمشي»! لا يعني بالضرورة أنّه كان مندقّ الساقين، أو إحداهما، إذ لو كان المريض في حالٍ متدهورة لا يستطيع المشي، أو أنّ الطّبيب ازْدَارَهُ وهو طريح الفراش غير مقتدرٍ على القيام والمشي... فلما وصف له علاجاً ناجعا استطاع بعد حين أن يمشي على ساقيه، فلما رأى طبيبَه خاطبه مسروراً بشفائه ممّا كان فيه من مرض وبيل...

وبمحض هذه الملاحظة نرى أنّ قدرة التداوليّة على التدخّل في إثراء معاني الكلام، والذهاب في تأويل المسكوتِ عنه، هي من الغنى والسّعَة ما يُثري الخطاب بتمكينه من إثمار قراءات لم تكن دلالة اللّغة البسيطة تحملها...

والمسألة الأخرى، وهي لا تزال تثير كثيراً من النقاش، هي مسألة «المرجعيّة». لقد اتّخذ هذا المفهوم في سياق لم تبرح دائرته تتّسع في حقل التداوليّة بفعل فلسفة اللّغة حيث يعني، وبكلّ بساطة، أنّ اللفظ كذا يحدّد الشيءَ كذا للعالم الخارجيّ، أو يُحيل عليه. وإذا كانت مسألة «المرجعيّة»

تبوّأتْ كلّ هذه المكانة المهمّة في فلسفة اللّغة، ثمّ في اللّسانيّات، فبما إدراكِها أنّ هناك عدّةَ أنماط مختلفة لإنجاز فعْل المرجعيّة...[654] أوليس من عدم المبالاة، ونحن نصرف الوهم إلى وظيفة المرجعيّة في سياق التداوليّة،[655] تحديد اسم شخص باسمه كان يكون سقراط مثلاً، أو بواسطة إحْدى الميزات الخالصة له كان تكون «أستاذ أفلاطون»؟ إنّا في المثال الثاني تعترض سبيلَنا سلسلة من المشاكل المنطقيّة، واللّسانيّة، ولا سيّما الفلسفيّة مما لا نجده في المثال الأوّل... وكلّ ذلك يجعل من هذه المسألة حقلاً واسعاً بحيث لا يعني المناطقة واللّسانيّين والفلاسفةَ وحدَهم، ولكنّه قد يعني أيضاً بعض منظّري الأدب.[656]

والحقّ أنّه لا يمكن التحكّم في استعمال مفهوم «تداوليّة اللّغة»، في مجال دلالة الألفاظ في الجملة، ومن ثَمَّ دلالة الجملة في الخطاب، إلاّ إذا وقَع المرورُ على معانيه المعقّدة في الفلسفة البراغماتيّة الأمريكيّة، لدى المفكّرين الثلاثة الذين جئنا على ذِكْرهم منذ قليل، خصوصاً. فقد أخذ هؤلاء عن بعضِهم بعضٍ ليكوّنوا، لدى غاية الأمر، فلسفة خاصّة في فهم دلالة المعنى، انطلاقاً من الفلسفة الأمريكيّة التي تعيد دلالة الأشياء كلّها إلى قيمة المال، بحيث إنّ جيمس يشبّه دلالة المعنى في المعتقدات بدلالة الأوراق الماليّة حَذْوَ النعل بالنعل! فقد كان يرى أن أفكارَنا ومعتقداتنا يقع تداولُها في المجتمع كما يقع تداوُلُ العملة في الأسواق. وبعد تقبّلها أوّل الأمر تقبّلاً أعمى، يقع،

---

654 – Cf. Denis ZaslaWsk, Philosophie analytique, in Encyclopædia universalis, t. 14, p. 478.

655– عالجنا في بحث مستقلّ مفهوم المرجع، والمرجعيّة انطلاقاً من تأمّلات دو سوسور، وانتهينا إلى أنّ عبد القاهر الجرجاني استطاع أن يؤسّس لهذا المفهوم في كتابه «دلائل الإعجاز»...

656 – Ibid.

فيما بعدُ، لفحصها وتحقيقها. ولكن في غاية الأمر لا يكون التحقق من المعتقدات والأفكار إلاّ للاختبارات التي لا يُؤْبَهُ لها...[657] إنّ النزعة البراغماتيّة (Le pragmatisme) لا تُعنى، في منظور بيرس، بالحقيقة بما هي كذلك، ولا بمعنى الحقائق الثابتة أو المسلّمة، ولا حتّى بالمعنى الذي يُفضي إلى تدقيق ذلك وتنويعه، ولكنّ فكرةً مدقّقةً ما (Une idée vérifiée)، هي التي تغدو حقيقيّة، فتطبع غاية بحثٍ ما بطابَعٍ خاصّ. إنها تحرّر الفكر من أجل غايات أخرى، من أجل بحوثٍ أُخَرَ.[658]

إنّ السؤال الذي يجب أن يطرحَه التداوُليُّ (Le pragmatiste)، في منظور جيمس، هو ذلك المتمحّضُ لمعاني الكلمات، ومعاني الأشياء معاً. غير أنّ بيرس لا يرى ذلك... فالتداوليّة، كما يكتب بيرس، «لا تقترح، بما هي كذلك، مذهباً ميتافيزيقيّاً، ولا أنها تحاول تحديدَ حقيقة الأشياء. بل ليستْ إلا منهجا من أجل تقرير دلالة الألفاظ الغريبة، والمفاهيم المجرّدة».[659]

إنّ دلالة مفهوم ما ليست هي الشيء. بل إنّ دلالة المفهوم هي مفهوم آخرُ داخل نظام من المفاهيم. ولذلك فإنّ التداوليّة تدعّم النظريّة العقلانيّة التجريبيّة للمعنى.

واستُعمل هذا المفهوم لأوّل مرّة في الثقافة اللاّتينيّة سنة 1438 للميلاد. وهو يعود في أصله الأجنبيّ إلى اللّغتين الإغريقيّة واللاتينيّة معاً: «Pragmatikos»؛ «Pragmatika sanctio». ولهذا المفهوم في الثقافة الغربيّة عدّة استعمالات:

---

657 - Cf. G. Deledalle, op. cit.

658 - Ibid.

659 - Peirce, in Id.

قانونيّة، وهو الاستعمال الأصلُ في اللغة اللاتينيّة، فيما يبدو. ثمّ فلسفيّة، ومنطقيّة، ورياضيّاتيّة، ثمّ أخيراً لسانيّاتيّة وسيمائيّة.

ونحاول في هذه الفقرة من البحث أن نعرض لأهمّ الأفكار والآراء التي وردتْ عن هذا المتصوَّر لنقدّمها في هيئة كتابة مقبولة، ما استطعنا، لدى القارئ العربيّ.

وإنّ أوّل ما نومئ إليه بهذا الصدد، أنّ هذا المصطلح هو من إجراءات القراءة التحليليّة السيمائيّة للمَلافِظ التي هي الوحدات الصغرى للنصّ، أو للخطاب. ويأتي هذا الإجراء -الذي قد يرقى إلى مستوى المفهوم- لاحقاً، أو ملازماً للقراءة التي تقوم على دلالة المعاني في النصّ، فتذهب في تحليل عناصر ذلك بعيداً، فتلتمس كلّ الاستعمالات التي يمكن أن يُشِعّ بها المَلْفِظُ (باصطلاح حازم القرطاجنّي) (Énoncé, Utterance).

وقد اصطُنِع في العربيّة النقديّة المعاصرة على أنّه «تداوليّة»، في حين أنّا نشكّ في أنّه كذلك بهذه الصيغة التي ورد عليها في أصل الاستعمال الغربيّ، لأنّ صيغة هذا الاستعمال -«Pragmatique, Pragmatics»- لا تدلّ على وجود ياء النزعة المعرفيّة (علميّة أو فلسفيّة أو أدبيّة)، والتي يطلق عليها النحاة العرب، بغير إقناع، «الياء الصناعيّة»؛ فالأجانب يصطنعون صيغة أخرى لما يقابل هذه الياء (أو اللاّحقة الدالّة على الأصحّ «ـيّة»): «Pragmatisme, Pragmatism»؛ فكيف نترجم، نحن العربَ، مفهومين اثنين، في أصلَيْهما، بصيغة عربيّة واحدة؟ وإنّا لا ندري ما ذا كان النقّاد العرب المعاصرون يُطلقون على هذا المفهوم بالمعنى الثاني؟... ولذلك نقترح أن نطلق

على مقابل المفهوم الأوّل «التداول» (أي تداول اللّغة) (دون لاحقة «ـيّة»)، وعلى المفهوم الآخر المنصرف إلى النزعة المنهجيّة: «التداوليّة»، وذلك حتّى نطوّع العربيّة من أجل أن تتقبّل المفاهيم بالدقّة المطلوبة، ما أمكن، فنميّز بين المعاني المتقاربة، والدلالات اللّطيفة، في لغتنا المعاصرة.

ومن عجبٍ أنّ السّيمائيّين العربَ يعكسون هذا الاستعمال بالقياس إلى استعمال مفهوم سيمائيّ آخر، فتراهم يقولون: «التناصّ»، مثلاً، مقابلاً للاستعمال الغربيّ: «Intertextualité, Intertextuality»، في حين كان يجب، في الحقيقة، أن يقولوا: «التناصّيّة». وإذن، فهم يصطنعون «التداوليّة» في مكان «التداول»، ويصطنعون «التناصّ» في مكان «التناصّيّة».

وإنّا نلاحظ ذلك دون أن نتجانف عن استعمال المصطلح السائد، في الوقت الراهن، حتّى لا نزيد الطّينَ بِلّةً! ودون محاولة إقناع أحدٍ من النقّاد واللّسانيّاتيّين العرب المعاصرين الذين كثيراً ما يتعاملون مع صناعة المصطلح كما يتعامل الحاطب مع الْتماس الحطب بليل!...

ويختلف المنظّرون الغربيّون في تعريف هذا المفهوم السيمائيّ اختلافاً كبيراً، فبينما يعرّفه معجم روبير على أنّه «دراسة السِّمات في طبيعة الوضع»،[660] (أي كما هي في أصل الوضع)، يعرّفه روبير نادو (Robert Nadeau) على أنّه «جزء من السّيمائيّة التي تشكّل توسعةً كلٍّ من النظْم، وعلم الدلالة، ويتمحّض للعَلاقة بين المتحدِّث والرموز (الألفاظ) التي يصطنعها،(...)فهو يضع النُّقَط على

660 - Le Petit Robert. Pragmatique. ونصّ عبارة التعريف بالفرنسيّة: « Étude des signes en situation».

حروف السياق الوارد في التّلفظ».[661] في حين تعرّف هذا المفهومَ كاترين كربراط–أريكشيوني (Catherine Kerbrat-Orecchioni) بأنّه «دراسة العلاقات القائمةِ بين السِّمَاتِ ومُستعمليها».[662]

وعُجْنا على جان ديبوا وأصحابه فألفيناهم يتحدّثون عن هذا المفهوم بشيء من الاستحياء، وفي أسطار قليلة نأتيّ على ترجمتها كلّها في هذا المجاز، ملاحظين أنّ «المظهر البراغماتيّ للغة يعني خصائص استعمالِه (الدوافع النفسيّة للمخاطِبين، وردود فعل المخاطَبين، والأنماط التي يتمّ بموجبها إخضاع الخطاب للنزعة الاجتماعيّة، وموضوع هذا الخطاب...)، وذلك كلّه ليقابل المظهر النظْميّ (L'aspect syntaxique) (الخصائص الشكليّة للتراكيب اللّسانيّة)، والمظهر الدلاليّ (العلاقة بين الكيانات اللّسانيّة والعالَم)».[663]

ويعني بعض هذا الكلام أنّ الدوافع النفسيّة –للمخاطِب والمخاطَب– التي تصاحب المظهر اللغويّ المعوَّم في القراءة التداوليّة تقابل لدى منظّرين آخرين ما يُطلقون عليه «الوضع» الذي يكونان فيه (La situation). وهذا المظهر يناقض ما يشيع في القراءة التي تُعنَى بالمنحى النظْميّ (Syntaxique) الذي يُعنى بالتحليل القائم على المظهرين النحويّ والتركيبيّ للكلام، والدلاليّ (Sémantique) الذي يُعنَى بالعلاقات بين العناصر اللّسانيّةِ والعالم الخارجيّ الذي تحيل عليه، وترجع في دلالتها إليه.

661 -R. Nadeau , Vocabulaire technique et analytique de l'épistémologie, p. 500.

662 - L'énonciation, p. 205.

663 - J. Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique (Pragmatique).

وأمّا فرنسيس جاك (Francis Jacques) فهو يتشاءم في تعريف هذا المفهوم وتحديد وظيفته التحليليّة في الخطاب، إذ يَعُدّه مجرّد «مُلاءَمة بين الألقاء».[664]

بل إنّ بار–هيلَل (Bar-Hillel)، وهو أحدُ مؤسّسي هذا المفهوم يرى أنّه لا يعدو كونه «نفايةً تداوليّة، من أجل تعيين مزبلة نظريّة (Dépotoir théorique)، في حيث يمكن إلقاءُ كلّ المشكلات المعاصة على الحلّ في التظُّم، والدّلالة. إنّ تداوليّة اللّغة المعاصرة، لا تجمع في ثناياها إلاّ طائفةً من البحوث المنطقية/ اللسانيّاتيّة ذات الحدود الغامضة».[665]

ويتبيّن من خلال هذه الآراء التي بعضُها يرقَى إلى مستوى التعريف، أنّ هذا المفهوم كان موجوداً، بالفعل والقوّة منذ العصور الموغلة في القِدم، وأنّه ظلّ مستعمَلاً في تحليل الخطاب، وأنّ البلاغيّين القدماء، العرب واليونانيّين، كانوا يجتزئون بأن يطلقوا عليه «السياق» (ونلاحظ أنّ مفهوم «السياق» البلاغيّ تتازعه نزعتان اثنتان: إحداهما «المرجع»، وإحداهما الأخرى «تداوليّة اللّغة»...) أو ما في حكمه، أو ما يطلق عليه أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن عليّ السكاكيّ (المتوفّى سنة 626): «مقتضى

664– اصطنعنا هذا اللفظ بوعي معرفيّ كامل، مقابلاً للفظ «النفايات»، لأنّه قد يكون أدلّ على المقام. فالألقاء، كما هو معروف في لغة الصفوة من الأدباء، جمع للفظ «لَقًى»، وهو الشيء المطروح لهوانه، في حين أنّ معنى «النفاية» من الشيء، لا يعني رَذْلَهُ البلي لعدم غَنائه. ولذلك قال الشاعر مستعملاً اللقى هذا المعنى:

فليتَكَ حالَ البحرُ دونَكَ كلُّه   وكنتَ لقًى تجري عليكَ السّوائلُ!

(لسان، لقا).

والنصّ المكتوب بين مزدوجتين هو لفرنسيس جاك، في: Encyclopaedia universalis, Pragmatique.

665 – Ibid.

الحال».[666] غير أنّ الأقدمين لم يتعمّقوا في بحثه والذهاب به إلى أبعد الحدود الممكنة في انتشار التأوّلات التي يمكن أن تنبثق عنه واتخاذه إجراءً في تحليل الملافظ التي هي وحدات صغرى للخطاب، وقراءة النصّ، عبْر حقل التأويليّة الشاسع الأطراف.

ولذلك يرى بعض المنظّرين أنّ من الأنسب تصنيفَ الدراسات التداوليّة، كما يرى ذلك، بـاري (H. Parret) بحسَب وظيفة النوع الوارد فيه السياق (Le contexte, Context)، أو مقتضى الحال؛ وذلك بحكم أنّ هذا السياق هو مفهوم مركزيّ ومميّز.[667]

إنّ النظْمَ، نظمَ الكلام في النحو والتركيب، لا يجاوز قطّ الجملةَ، وأنّ الدّلالة (La sémantique)، في أوجهها اللّسانيّة والمنطقيّة، تحاول الاجتزاءَ بالجملة والتوقّف لدى حدودها؛ في حين أنّ أبحاثاً تداوليّة عديدةً تهتمّ تقنياتٍ تمحّض لتحليل أكبر وحدات الخطاب. وإنّها لَلحالُ التي يمكن أن نطلق عليها «النحو النصّيّ» الذي يشرئبّ إلى تبنّي الأشكال المستخلَصة من النصوص الكاملة التي وحداتها المتشكّلةُ لم تعُدْ ألفاظاً، ولا حتّى جُملاً كبرى.[668]

وبعد أن يبحث فرنسيس جاك في المناحي المختلفة، والمتنوّعة، لمفهوم تداوليّة اللّغة ينتهي إلى شبه يأسٍ من مسعى الساعين في حقله، فيختم مقالته، في الموسوعة العالميّة، بأنّ وضعَ التداوليّة، ككلّ الفروع العلميّة الجديدة

666- السكاكي، مفتاح العلوم، ص. 168-169.

667 –Francis Jacques, op. cit.
668 – Id.

والحيّة معاً، تظلّ متذبذبةً بين فرْط الشرف الرفيع الذي تطمح إلى أن تستأثرَ به، وفرْط التدنّي[669] الذي لا تودّ أن تقع فيه.

في حين أنّ دكْرو وجان – ماري شيفر يَرَيان أنه يحتدم جدال كثيرٌ، على العهد الراهن، من حول ضرورة تضمين مكوّن تداوليّ ما، أي «Un composant pragmatique» في الوصف اللّسانيّ (La description lin-guistique). غير أنّ هذا الجدال خامره إشكال يمثل في تعدُّدِ المعاني التي تُطلَقُ على مصطلح «التداولية».

ويحصران، على سبيل التبسيط كما يقولان، مفهوم هذا المصطلح في أنّ التداوليّةَ بما هي دراسةٌ لكلّ ما ينصرف إلى معنى المَلْفظ، تحرص على طبيعة «الوضع» الذي يُستعمَلُ فيه الملفظُ، وليس على مجرّد البنية اللسانيّة للجملة المستعمَلَة. ويلحّ كلّ الباحثين منذ سنة 1960، بوجه عامّ، على البُعْد الشاسع لهذا المجال، كاشفين لقصور السّعي الذي ينهض به الجهازُ اللّسانيّ؛ وذلك مثل ضرورة معرفة طبيعة الوضع الذي يحدّده مرجع ضمير «نحن»، في قولنا: «نحن نذهب»، وفعْل اللّغة المنجَز في مثل قولنا: «إنّي آتٍ»، هل يُرادُ به إلى مجرّد الإخبار بالإتيان؟ أو إلى إعلان موعد؟ أم إلى تقديم وعيدٍ؟[670]

669 – Id.

670 –Cf. Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p. 131-132.

ومثل هذا الشأن الذي تحدّث عنه المنظّران الفرنسيّان موجود، في الحقيقة، في كلام العرب، وهو موجود في كلّ كلام: في كلام الله، وفي كلام الناس. فقد ورد بعض ذلك في قوله تعالى مثلاً: ﴿سنفرُغُ لكم أيُّهَ الثقلان﴾ (سورة الرحمن، الآية 31)، فقد ذكر المفسّرون على أنّ المقصود، في أغلب التأويلات، هو التهديد والوعيد. فقد ذكر الزمخشريّ أنه «مستعار من قول الرجل لمَن يتهدّده: سأفرغ لك! يريد سأتجرّد للإيقاع بك من كلّ ما يشغلني عنه» (الزمخشري، تفسير الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، 4. 448)؛ وذلك أيضاً كما يقول قائل مهدّداً: سأفرغ لك! فظاهر الفراغ، من الوجهة الدلاليّة، لا يعني إلاّ مطلق ترك كلّ شغل للتمحّض للنهوض بشيء، في حين أن المعنى التداوليّ هو شيء آخر، كما رأينا. وكذلك قول القائل (وقد مثّل به المنظّران الفرنسيّان): «إنّي آتٍ». ولو وضعنا علامة التعجّب (!) بعد العبارة لأفادت التهديد والوعيد صراحة. ويكثر هذا في كلام العوامّ كأن تقول الأمّ ابنها حين يكثر من الاضطراب والتشويش فتقول له: «أنا آتية...»!

ويرى دكْرو وشيفر أنّه لا مانع من التفكير في أنّ هذه التداوليّة هي أجنبيّة عن اللّسانيّات، وذلك بحكم أنّها تُعنَى بما يُضافُ إلى ما هو خارجٌ عن جُمل اللّسان؛ وذلك على الرغم من أنّ الفَزَعَ إلى طبيعة الوضْع القائم للتأويل يسيّره الجهازُ اللّسانيّ نفسُه.[671]

يبقَى أن ننبّه إلى أنّ إجراءات التداوليّة تُعنَى أساساً بفهم الجملة الواحدة من الكلام لتذهب في البحث عن طبيعة وضعها، انطلاقاً من العناصر المعجميّة، إلى المؤشّرات النظميّة، أو المعطيات السياقيّة.[672]

ولم نرَ فيما في مكتبنا من مصادرَ ومراجع منظّراً سيمائيّاً عُنيَ بمعالجة هذا المفهوم كفرنسيس جاك الذي أحلنا مراراً على المقالة الكبيرة التي كتبها في الموسوعة العالميّة، ثمّ مثل كاترين كرْبراط–أوريكّشيوني في كتابها الذي ظهر بعنوان: «التلفيظ» (L'énonciation)؛ فقد كتبتْ فصلاً استغرق قريباً من عشرين صفحة في كتابها، عامدةً إلى الشّقّ التطبيقيّ من خلال ذكْر جملة من الأمثلة التي توضّح وظيفة هذا المفهوم السّيمائيّ، ليس في تحليل الخطاب فحسْبُ، ولكنْ في فهمه أيضاً...

وقد تحدّثتْ عن البعد الثّلاثيّ لهذا المفهوم الذي لا يقوم إلاّ بالباثّ، والمستقبِل، ووضْع التبليغ (Situation de la communication) بينهما.[673] وأثارتْ خصوصاً عن هذا المفهوم ما أطلقتْ عليه: «المسكوت عنه» (Illocutoire) في ظاهر اللّغة، ونسْج الكلام. وضربتْ لذلك أمثلةً لتشعّب التأويل في فهْم العبارة

671 – Ibid., p. 132.
672 – Id., p. 301.
673 – Catherine Kerbrat-Orecchioni, op. cit.

اللّغويّة المطروحة بين الباثّ والمتلقي، بعبارة «أحبّك» التي حلّلها تحليلاً تداوليّاً الان فِنكِيلْكرُو (Alain Finkielkraut) في مقالة نشرها بإحدى المجلاّت الفرنسيّة المتخصّصة. يقول الان فِنكِيلْكرُو:

«إن عبارة «أحبّك» هي، بادئ ذي بدء، وضوحها النّحويّ، فهي صيغة إثباتيّة: إنّها تعلنُ صبابةً ووجْداً، وتؤكّد رسماً قويّاً، أم اليستَ علَماً على السعادة؟ وإنّ «أحبّك» هي أيضاً تطلُّعٌ من أجل أن يصير همزُ المضارَعَة «أ»[674] انطلاقاً من حبّي: لم أعدْ كما كنت، وأرغب في الاندماج في مملكة الجوّانيّة التي كان ينوء بها كاهلي وحدي. إنّه يوجد أيضاً في صيغة «أحبّك» سَوْرَةُ حبٍّ إصدار الأمر: أحِبّني، أو أحِبّني! إنّي آمرُك أن تحبّني! لا بد أن تؤدّيَ ما عليك من دَين لحبّي! فسواء عليّ اشئت أم أبيت، فلا بدّ أن تجعلَ منّي زاويتك: إنّه خطأ؛ إنّه جُرْحٌ ولّدته، ولا يكفّر عنه إلاّ قَبولُك بأن نشترك في أمرٍ واحد... وأخيراً، يجب أن يحدُثَ سَمْعُ «أحبّك» في صيغة الاستفهام: فهل تحبّني أنت؟ إنّه سؤال مُرْعبٌ لأنّه يعني الدخول في الفردوس الذي يتعلّق بجوابه».[675]

ويتحدّث رولان بارط عن مسألة تداوليّة اللّغة وتحليل الخطاب فيرى أن العبارات الطّلَبيّة يمكن أن تتحوّل إلى عبارات خبريّة لكنْ دون أن تفقد طبيعتها الطلَبيّة مثل قول القائل: «لاتدخّن!»، فإنّ صيغتها تعني بلغة تأدّبيّة: «يمنع التدخين»، أو «هنا لا يدخّن أحد». والصيغتان الثانية والثالثة هما في

674- في اللّغة الفرنسيّة يستعمل مقطع «je» قبل الفعل للمضارع، كما هو معروف لدى من يحمل هذه اللّغة... فيقال فيما يقابل عبارة «أحبّك» «Je t'aime». في حين أنّ العربيّة تجتزئ بالهمز وحده للدلالة على ذلك.
675 –Alain Finkielkraut, Sur la formule «Je t'aime», in Critique, n 348, mai 1976, p. 523-524.

الحقيقة تعكسان معنى الصيغة الأولى. وهي صيغ يستعملها الباثّ للتأدّب مع المخاطب، فعوض أن ينهاه عن التدخين هو شخصيّاً، يعمِد إلى إخباره عن أنّ التدخين حيث هو ممنوع!...

وكقول قائل: «اغسل الصحون»، فهذه الصيغة تعني: «آمرُك أن تغسل الصحون».[676] وكذلك يمكن عرض الملفظ في صورة لصيحة وأنت تقصد إلى الأمر، أو في صورة وعْدٍ وأنت تريد إلى وعيد...

فهذا الشأن يشبه من بعض الوجوه، في البلاغة العربيّة، تجاهل العارف، ولكنّه ليس به على وجه التحديد...

وأوستان (Austin) هو الذي أسّس، عام 1960، تصنيف أفعال الكلمة في الْمَلْفِظ (باصطلاح حازم القرطاجنّي) من حيث هي في أيّ لغة من اللّغات، إذ أيّ واحد من الناس ينطق بجملة، فإنّه لابدّ أن ينجز ثلاثة أفعال متزامنة.[677] غير أنّ هذه النظريّة لم يحاول أحد من المنظّرين بلورتها وتوضيحها وتطويرها فظلّت تراوح مكانها، ولم تقدّم خطوة واحدة، بل كلّ المنظّرين المعاصرين، من الفرنسيّين خصوصاً، (طودوروف ودكرو، ودكرو وشيفر وكاترين أورشيوني وجيرار دليدال، وحتى دوني ساسلافسكي...) ظلّوا يردّدون الأمثلة نفسَها التي ساقها أوستان عن الأفعال الفاعلة أو المنجزة، والأفعال الثابتة... وسيلاحظ القارئ غموض تقسيم أفعال اللّغة التي حصرها في ثلاثة أنواع، ربما تتّضح بما ساقه من أمثال، أكثر مما تتضح بتعريف لها صارم دقيق، وهي في تقريرات أوستان:

---

676 – Greimas et Courtés, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Illocutoire.

677 –Cf. Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, op. cit. ; p. 782.

1. الفعل الصّيغيّ (Acte locutoire) الذي هو عبارة عن مَفْصَلَة الأصوات اللّغويّة وتركيبها، حيث يقع استحضارُ المفاهيم الماثلة نظْمياً (Syntaxiquement)، بواسطة الألفاظ.[678]

2. الفعْل المسكوتُ عنه (Acte illocutoire) الذي هو عبارة عن إنجاز مَلْفظ من الجملة، بحيث يشكّل فيها، هي نفسها، فعْلاً على نحو ما (ضرْب من نَقْل العلاقات بين المتكلّمين): إنّي أنجز فعْل «وَعَد» وأنا أقول: «أعِدُ...»، وفعْل السّؤال –أو فعْل «أسأل» على ما ذهب إليه أوستان–: «هلْ...»؟[679] ويُطلق أوستان على مثل هذه الأفعال: «الأفعال العاملة» (Les verbes constatifs)، زاعماً أنّها تدلّ على نفسها بنفسها.

3. فعل الصيغة الْمُشْبَعة (Acte perlocutoire)، وهو الذي يُصطنَعُ في نسْج الكلام لغايات بعيدة، بحيث إنّ المخاطَب يمكن أن لا يفهمَ كلّ ما يُلقَى إليه على الرغم من حِذْقه اللّسانَ بامتياز. وكذلك إذا ألقينا سؤالاً على أحد ما، فإنّ ذلك قد يعني أنّا نقدّم له خدمة ما، أو أنّا نُحْرِجه، أو أننا نُشعِرهُ بأن غايتنا من سؤاله لا تعدو كونها تقديراً لرأيه...

وقبل أن نعمد إلى تقديم بعض التطبيقات الوجيزة لحقل مفهوم تداوليّة اللّغة، نودّ أن نعرض خلاصة دقيقة كتبها دكرو وشيفر، فقد ذهبا، انطلاقاً من الأبحاث والآراء والنظريّات الكثيرة التي كُتِبَتْ عن هذا المفهوم، وخصوصاً انطلاقاً من أعمال المناطقة الوضعيّين الجدد، إلى أنّ هؤلاء يميّزون بين ثلاث وجهاتِ نظر ممكنة عن وضْع اللّغات (Langages) (طبيعيّة كانت أم اصطناعيّة).

---

678 - Cf. Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, op. cit.

679 - Id. p. 783. وانظر أيضاً: Ducrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p. 428-429.

1. وجهة النّظر القائمة على النظْم النحويّ (Le point de vue syntaxique)، وهي التي تقوم على تحديد القواعد التي تتيح، بحكم أنّها هي التي تنسّق الرموز الأوّليّة، تركيب الجمل –أو الصّيغ (Formules)– السليمة.

2. علم الدلالة الذي يسعى إلى تقديم وسيلة لما يقع تأويل هذه الجمل أو الصيغ، ووضعها في حال توافق مع شيء آخر. وليس «هذا الشيء الآخر» إلاّ ما يستطيع ان يكون الحقيقة ، وإلاّ فهي صِيَغٌ اخرى من هذه اللّغة، أو من تلك.

3. تداوليّة اللّغة التي تصف استعمال صيغ المتخاطِبين، ساعيةً إلى ان يقعَ تأثيرُ هؤلاء في اولئك.

وبين هذه المستويات الثلاثة يوجَد نظام صارم يحكم علاقةَ بعضِها بعض: فكلاًّ ينهض بوظيفة بناء الذي يليه، ولكن ليس العكس.[680]

نماذج تطبيقية في التحليل التداولي:

إنّ تداوليّة اللّغة ادخل في أدوات التأويليّة بحيث إنّ الكلمة التي تقال يراد منها أكثر من معنىً، وغالباً ما لا يراد بها إلى المعنى الوارد في ظاهر الكلام، أو يتّخذ الكلام الوارد، على الأقلّ، قابليّةً تأويليّة لتوليد كلام مسكوتٍ عنه. فكانّ مبدأ «المسكوت عنه» هو مفتاح التداوليّة اللّغويّة، بالمفهوم المبسّط. فحين يقال مثلاً: «ممنوع التدخين هنا»، أو «لا يدخّنُ هنا»، فإنّ ذلك قد يعني أنّ المتكلّم يقصد من وراء إرسال هذا المَلْفظ إلى منع التدخين بطريقة إيحائيّة... ومثل هاتين العبارتين قابلتانِ للتوليد والإخصاب مثل:

680 - Cf. Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, op. cit., p. 776.

– لا تدخّنْ! (وهو منع مباشر هنا، لو قيل في الأصل كذلك لقلّل من نشاط التأويل التداوليّ)؛

– المكان ضيّق، وسيُفضي التدخين إلى الاختناق، وإزعاج المتواجدين في هذا المكان والتنكيد عليهم؛

– يوجَد مريض، بهذا المكان الضيق، لا يتحمّل أبداً دخان التبغ، وقد يُفضي ذلك إلى تسبيب اختناقه وإيذائه؛

– المكان في غاية الاحترام بحيث يغدو التدخين خرْقاً لتقاليد قائمة، أو تمرُّداً على قيم ثقافيّة أو دينيّة سائدة (مدرسة، مسجد، إلخ)؛

فاجتزأ المتكلّم بوجه واحدٍ من التعبير وسكت عن الباقي لاعتقاده أن المخاطَبَ يفهم قصده...

ويلاحظ رولان بارط أيضاً عن إلقاء الأسئلة بأنّه شأن لا يكون دائماً، في الحقيقة، من أجل التطلّع إلى المعرفة، أو الدلالة على الجهل، أو التعبير عن نقصٍ في المعلومة، ولكنّه قد يكون لمجرّد حبّ الامتلاءِ المعرفيّ، كما يحدث في كثيرٍ من المساءلات التي تُطرَحُ على مُحاضرٍ بعد أن ينتهيَ من إلقاء عرْضه.[681]

كما أنّ نصّ السؤال الذي يلقيه أيّ شخص على أيّ شخص آخر في شارع، أو في أيّ مكان آخر، قد يكون مجراه الأمر، بغير طريقة الأمر، (وكأنّه ما يطلق عليه في البلاغة العربيّة دون أن يكونه على وجه التحقيق: «أسلوب الحكيم» الذي هو في الحقيقة يتمحّض للأجوبة التي تأتي على غير

681- Cf. R. Barthes, Ecrivains, Intellectuels, Professeurs, in Tel Quel, p. 10. Voir aussi Alain Finkielkraut, op. cit., p. 213.

مراد الأسئلة لمعاملة السؤال على ظاهر الكلام...)؛ أرأيت أنّ السائل إذا سأل عن أيّ ساعة هو من اليوم، موجّهاً الخطابَ إلى آخر: «كم الساعة الآن؟» فهو إنما يريد أن يقول ذلك بعدّة صيغ تجري مجرى السؤال، مسكوتٍ عنها:

– إني إنما أريد أن تخبرني، إن شئت، في أيّ ساعة نحن الآن من النهار؟

– أرغب في أن أعرف كم الساعة الآن، لحاجتي إلى ذلك، فهل أنت مُخبِرِي؟

– ساعتي معطّلة، ويعنيني أن أعرف الوقت لأنّ لي موعداً مهمّاً أحرص على أن لا أخلفه؛

– تأخرتُ في الوصول إلى العمل وأخشى أن يتسبّب لي التأخر إزعاجاً فأنا أسأل عن الساعةِ لعلّ الوقت لا يزال فيه مندوحة، فالخلّص مما أنا فيه من قلق وإشفاق؛

– أنا على تأهّب للسّفر وتعطّلت سيّارة الأجرة التي تحملنا إلى المطار، فأنا لا أعرف كم بقي من الوقت لإقلاع الطّائرة؛

– نسيت ساعتي في البيت، وأنا أريد أن أدرك ابني الصغير الذي يوجد بالمدرسة لكي أصطحبَه إلى البيت؛

– وقد تعطّلت ساعتي فجأة، فأنا أحرص على مشاهدة مباراة رياضيّة على نحو كبير من الأهمّيّة، ومعرفة الوقت قد تساعدني على التحكّم فيما يفصل بيني وبين بداية جريانها من زمن... وهلمّ جرّاً...

وكثيراً ما يفزع أيّ من النّاس، حتى في الحديث اليوميّ العابر، إلى تداوليّة اللّغة، دون أن يدريَ أنّه يأتي ذلك؛ مثلُهُ مثلُ السيد جوردان في إحدى مسرحيّات موليير الذي ظلّ طول عمره يتحدّث النثر، ولم يكن يعرف أنّه كان يتحدّث النثرا... فقد كنت أتحدّث يوماً مع أستاذ أريب في جامعة وهران عن البلاغة الشعبيّة، فانتهى بنا الحديث إلى أنّ زوج فلاّحٍ أرادتْ أن تدلّل على بعلها، فألقتْ إليه بطلبٍ ملفوف في صيغة ذكيّة قائلةً: إنّ أسْورتي التي ترى هي خفيفة، وبالية، وغير جميلة الشّكل؛ وإنّي أتطلّع إلى أن أبيعها، وأشتري عوضاً عنها بما هو أثقل وزناً، وأجمل شكلاً...

فلم يكن من بعلها إلاّ أن أجابها:

– اقطفِي التّينَ من تحتُ!

فلقد فهِمَها الفلاّح وأراد أن يقطعَ عليها الطريق بما يعني أنّه غير متأهّبٍ لأن يمنحها فلساً واحداً، فلْتقنَعْ بما لديها وتستلمْ إلى اليأس المُريح! فهذه العبارة التي أجابها بها قد يؤدّي معناها عدّة صيغ مسكوت عنها، مثل:

– لا تشرئبّي، يا هذه، بعنقكِ إلى قطف التين من أعلى الشجرة، لأنّ ذلك سيكلّفُكِ الصعودَ والتسلّق في أغصانها، ويجشّمكِ التعلّقَ الشاقّ بفروعها. وفي ذلكِ تعبٌ شديد لك، فهلا اجتزأتِ بما لديك واسترحتِ، وأرحت؟

– إنّكِ ستشقَين جدّاً لو تقطفين التين من أعالي الشجرة، أم أليس لك مندوحةٌ في الأسافل؟

– إنّكِ تسعَيْنَ إلى شيء لن يتحقق لكِ أبداً، لأنّي لا أملك المال الذي يمكّنني من أن اشتريَ لكِ به أساورَ أثقل وزناً، وأجمل شكلاً، أم نسيتِ أني من الفقراء؟!

– أنا حقّاً غنيّ، وكنت قادراً على أن أحقّق لك رغبتك... لكنّك تعلمين أنّي شحيح!

– أنتِ لستِ من الجمال والذكاء، والفتنة والإغراء، ما يَحملني على أن ألبّيَ لكِ ما تطلُبين!

– إنّ الطمع فيما لا يجوز يُشقي... ولو قنعتِ بما أوتيتِ لكنتِ أسعدَ مما أنت عليه...

– ما كان ينبغي لك أن تنظري إلى مَن فوقك من النساء فقط، بل انظري أيضاً إلى مَن دونك منهنّ؛ فما أكثرَ الفقيرات اللواتي لا يستطعن التحلّي بأساور الحديد، فبْلَهَ الذهبَ! الفِضّةَ! وأنت متحلّية بالنُّضار؟!...

وواضحٌ أنّ الفلاّح لم يكن يقصد بكلامه ظاهرَه، وهو قطف التين من أسافل الشجرة، فربما كان الموسم موسمَ شتاءٍ أصلاً؛ وإنّما أراد إلى ما وراء الكلام مما هو مسكوتٌ عنه، ومع ذلك فهمتْه حليلته فلم تجبْه ببنت شفة...

ولعلّ من أهمّ ما نستخلص من تقديم هذه النظريّة الجديدة، القديمة معاً، في تحليل الخطاب، وفي فهمه قبل تحليله:

أوّلاً: إنّ هذه التقنيّة لا تجاوز عنايتُها، في منظور السيمائيّين واللّسانيّاتيين، إلى ما بعد الجملة؛ فكأنّهم يُلحقونها[682] بوظيفة اللّسانيّات، غير أنّها لا تعنى إلاّ بالدلالة الخارجة عن نطاق اللسانيّات وإن سخّرت جهازها، وكأنّها تُعنَى أساساً بتحليل الْمَلافظ داخل الجملة فتُسعف الدلالة بجهاز إضافيّ لإدراك المعاني الكامنة في هذه الْمَلافظ. غير أنّ النّصّ الأدبيّ، في رأينا، أي الخطاب بوجه عامّ، لا ينبغي له أن يتعاصَى على تسلّط هذا الجهاز التحليليّ لإثراء العطاء التداوليّ، وتوسعة القراءة بتمديدها إلى ما لا غاية من القراءات... فليس الخطابُ بعدُ إلاّ سلسلةً من الملافظ، أو الجمل المتابعة في بناء نسْجِ الكلام... وعلى المخاطَب أن يكون لِحناً بقصديّة المخاطِب، وإلاّ استحال الكلام إلى عبث...

ثانياً: ضرورة توافر المعرفة السياقيّة[683] – بالإضافة إلى مؤشّرات النظْم– للنّصّ المطروح بين المخاطِب والمخاطَب، ولا سيّما إذا كان نصّاً مقُولاً قبل لحظة التحليل الذي الغايةُ منه إدراك المعاني القريبة والبعيدة الكامنة في الملافظ. ونحتاج في مثل هذه الحال إلى قيم تظاهرنا على الحكم بأنّ النّصّ مُحتاج لأن يُفهم: إلى استعمال المكوّنَيْنِ الاثنينِ المتلازمين: الدلالة والتداوليّة، أو الدلالة مع التداوليّة، أو الفصل بينهما بحيث يكون كلٌّ منهما غيرَ مرتبطٍ بالآخر[684]... على أن يظلّ كلّ منهما حتماً لتأويل الملفظ المطروح... إنّ كلّ هذه أمور تحتاج إلى معالجة لطيفة، وإلى فهْم عميق للمسألة...

682 – Cf. . Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, op. cit.

683 –Id.

684 –Catherine Kerbrat-Orecchioni, op. cit., 216.

ثالثاً. الحُكْم بأنّ التداوليّة اللّغويّة وُجِدت في الخطاب منذ الأعصار الموغلة في القدم؛ وهي تتخذ لها أشكالاً من الخطاب مرتجلة، تكمن في كيفيّة طرْح الخطاب المنطوق، كما تمثُل في كيفيّة طرْحه مكتوباً في علاقة الباثّ بالمستقبِل، تبعاً للوضع النفسيّ، ولطبيعة السياق الذي يُفضي إلى التفاهم بينهما... خذْ لذلك مثلاً الكلمة المعروفة في التراث العربيّ والتي كتبها أحد الخلفاء لأحد الوُلاَة وقد بلغه عنه ما رابه في أمره: «أراك تقدّم رِجْلاً وتؤخّر أخرى؛ فإذا جاءك كتابي هذا فاعتمدْ على أيّهما شئت!».

فإذا لم يعرف المحلّل سياق هذا الكلام: لا يستطيع أن يَقضيَ بأنّه هل ورد في معرض التهديد والوعيد، أو معرض الإخبار باختيار الفعل الذي يباحُ للمخاطَب أن يفعله، ذلك بأنّ الكلام بعد أن وقع صدرُه في معرض «تجاهُل العارف» (لِمن كان يعرف السياق): (أراك تقدّم رِجْلاً وتؤخّر أخرى)، انتقل إلى أسلوب آخر إنشائيّ استعمل الأمرَ ففتح المجال واسعاً لكلّ قراءة تداوليّة (فاعتمدْ على أيّهما شئت!). وأدوات الترقيم، بحكم أنّ هذه الملافظ ليست منطوقةً ملقاةً للمخاطَب، ولكنّها مرقومة مكتوبة، يمكن أن تنهض، هنا، بوظيفة تداوليّة بحيث إنّ الذي يكتب هذا النصّ إذا وضع في آخره نقطة (.) كان المعنى غير الذي يكون فيه إذا ما وضع في آخره علامة التعجّب (!). وهذا تحليل تداوليّ عَجِلٌ لهذا النص:

1. إنّ المخاطِب (L'interlocuteur) سكت عن كثير من التفاصيل لتيقُّنه بأنّ مخاطَبه يعرفها، فالسياقُ هنا هو مفتاح الفهم للمَلافظ المطروحة بين الباثّ و«القارئ» (وذلك بحكم أنّ الأمير لم يسمع هذا الكلامَ من الخليفة فاهُ إلى فِيه، ولكنّه تلقّاه عنه مكتوباً؛

2. ما ورد في الخطاب من ذِكْرِ لتقديم رِجْلٍ وتأخير أخرى، لا يعني ذلك الفعلَ القائم على النهوض بحركة تشبه فعْل سيزيف، في حقيقة الأمر؛ بل إنّ ذِكْرَ ذلك مجرّدُ تمثيل؛ إذ المراد به إغراء المخاطَب واستفزازه إلى ضرورة اتخاذِه موقفاً واضحاً وحاسماً من راهنِ قضيّةٍ معهودة بين المتخاطِبيْنِ؛

3. ليس الاعتمادُ على إحدى الرِّجلين، نتيجة لذلك، وارداً في هذا الكلام بمعناه الحرفيّ؛ فالدّلالة هنا تنزاح لتغْنَرَ مكافئا للتداولية؛ وإلاّ لقد كان الأمر ينصرف إلى: هل يعتمد المخاطَبُ في مشيه على الرِّجْل اليسرى، أو على اليمنى في التنقّل إليه، لو أريد بهذا الملفظ إلى دلالته اللسانيّاتيّة...

4. كان يمكن للمخاطِب أن يخاطِب هذا الأميرَ المتردّد في تأييده بكلام أكثر وضوحاً، وأشدّ تفصيلاً، لو أنه كان يعتقد أنه يحتاج إلى ذلك... فلمّا علم أنّ الأمير المتردّد يفهم الوضع السياقيّ لعلاقتهما، عمَد إلى التعويل على كلام آخرَ لا علاقة له بما بينهما، ومع ذلك أدّى الوظيفة التداولية بوجه أقوى...

5. نلاحظ أنّ فعْل الأمر هنا ليس المقصودُ به أمرَ المخاطَب بالاعتماد على أيٍّ من رجليه شاء، بمقدار ما هو نصيحة له بضرورة الاعتماد على حسْم أمرِه، وقطْع تردّده.

6. إنّ المسكوت عنه في هذه الملافظ، هو التهديد الملفوفُ الذي تأويله:

أ. بلغني أنّك لا تبرح متردّداً: أتكون في صفّي، أم تكون في سَوائه، وأنا أريدك أن تعْجَلَ في تقرير هذا الأمر، فقد عِيلَ صبري؛ وإنّ الظّروف لا تسمح بالانتظار إلى ما لا نهاية، وأنا لنْ أنظِرَكَ، بعدُ، إلاّ قليلاً؛

ب. كأنّك، أيّها الرجل، لا تزال تستهين بشأني، وتستخفّ بمكانتي؛ بحيث كأنّك ترى أنّ خصميَ أقوى منّي شكيمةً، وأعظم شأناً؛ فأنت تخشى إن التحقتَ بي حدث لك ضيرٌ من اتخاذ الموقف، ولحقكَ أذىً من إعلان الرأي؛

ج. بل إنّي أقوى شكيمةً مما تظنّ، وأرفعُ مكانةً مما تعتقد، وأمضى عزْماً مما تتوهّم؛ ولذلك فأنا آمُرُكَ –من باب النصيحة إن شئت، ومن باب الوعيد إن شئت أيضا– بأن تقفَ معي فيما أنا فيه، وإلاّ حصل لك منّي كلّ مكروه...

وقد أثار دوني زاسلافسكي (Denis ZaslaWski) مسألتين مركزيّتين، في مقالة كتبها في الموسوعة العالميّة، يجري نقاشهما في فلسفة اللّغة وما له صلة بالتحكّم في معاني الألفاظ وتحليل المَلافِظ وإدراك أبعادها الدلاليّة.

أولاهما: المسألة التي ظلّت مرتبطة باسم أوستان: وهي مسألة «فاعليّة»، أو «إنجازيّة» (Performativité) بعضِ الأفعال في اللّغة المستعمَلة، أو قُلْ ما يستعمله اللسان ويستثره في التخاطب بهذه الأفعال. ويضرب أوستان للأفعال الإنجازيّة مثلاً بعبارة قول شخص تعرّض لحادث خطير، مثلاً، فاندقّتْ ساقُه، فعالجه الطّبيب المتخصّص في جراحة العظام حتّى شُفي وأمسى يمشي بصورة عادية... فلمّا رأى طبيبَه خاطبه: «أرأيت؟ إنّي أمشي!». فأوستان يرى أنّ هذا المَلْفظ لا يكون له معنىً مفهومٌ إلاّ إذا اتّخذ معنى: «أراني أمشي»، في الوقت ذاته. ويتساءل عمّا ذا كان يحدث لمعنى الكلام لو قال المريض حين رأى الطبيب: «أشكرك»، بحكم أنّ هذا الطّبيب كان قد عالجه من كسْر خطير حتّى استقامتْ رجلُه فأمسى ماشياً بكيفيّة مستقيمة، لا ظالعاً؟ فهل كان يمكن تمييز فعل اللّغة، في هذه الحال –الفعل

الذي أنتج هذا المَلْفظ– وفعلٍ آخر كانت وظيفته ستكون وصفيّة؟ ويجيب زاسلافسكي بأن ذلك غالباً لا يكون...

ونقول نحن: إنّ الشكر يمكن أن ينهض بوظيفة دلاليّة لا تداوليّة، لأنّه يظلّ مقتصراً على تحديد معنىً لا يفهمه إلاّ المريض السابق، والطّبيب. ولا يؤدّي ملفظ «أشكرك» على كلّ حال طبيعة الحالة المرَضيّة التي شُفِي منها المريضُ بفضل معالجة الطّبيب إيّاه...

بيد أنّنا نعتقد أنّ قول المريض السابق لطبيبه: «أرأيت؟ إنّي أمشي»! لا يعني بالضرورة أنّه كان مندقّ الساقين، أو إحداهما، إذ لو كان المريض في حالٍ متدهورةٍ لا يستطيع المشي، أو أنّ الطّبيب ازْدَارَهُ وهو طريح الفراش غير مقتدرٍ على القيام والمشي... فلما وصف له علاجاً ناجعا استطاع بعد حين أن يمشي على ساقيه، فلما رأى طبيبَه خاطبه مسروراً بشفائه لما كان فيه من مرض وبيل...

وببعض هذه الملاحظة نرى أنّ قدرة التداوليّة على التدخّل في إثراء معاني الكلام، والذهاب في تأويل المسكوتِ عنه، هي من الغنى والسّعَة ما يُثْري الخطاب بتمكينه من إثمار قراءات لم تكن دلالة اللّغة البسيطة تحملها، ولا قادرة على تمثّلها...

والمسألة الأخرى، وهي لا تزال تثير كثيراً من النقاش، هي مسألة «المرجعيّة». لقد اتّخذ هذا المفهوم في سياق لم تبرح دائرته تتّسع في حقل التداوليّة بفعل فلسفة اللّغة حيث يعني، وبكلّ بساطة، أنّ اللفظ كذا، يحدّد

الشيءَ كذا، للعالم الخارجيّ، أو يُحيل عليه. وإذا كانت مسألة «المرجعيّة» تبوّأتْ كلّ هذه المكانة المهمّة في فلسفة اللّغة، ثمّ في اللّسانيّات؛ فبما إدراكها أنّ هناك عدّةَ أنماطٍ مختلفة لإنجاز فعل المرجعيّة... أوليس من عدم المبالاة، ونحن نصرف الوهمَ إلى وظيفة المرجعيّة في سياق التداوليّة، تحديدُ اسمِ شخص باسمه كان يكون سقراط مثلاً، أو بواسطة إحْدى الميزات الخالصة له كان تكون «أستاذ أفلاطون»؟ إنّا في المثال الثاني تعترض سبيلَنا سلسلة من المشاكل المنطقيّة، واللّسانيّاتيّة، ولا سيّما الفلسفيّة ممّا لا نجده في المثال الأوّل... وكلّ ذلك يجعل من هذه المسألة حقلاً واسعاً بحيث لا يعني المناطقة واللّسانيّاتيّين والفلاسفةَ وحدَهم، ولكنّه قد يعني أيضاً بعض منظّري الأدب.

وقد أثار دوني زاسلافسكي (Denis ZaslaWski) مسألتين مركزيّتين، في مقالة كتبها في الموسوعة العالميّة، يجري نقاشهما في فلسفة اللّغة وما له صلة بالتحكّم في معاني الألفاظ وتحليل المَلافِظ وإدراك أبعادها الدلاليّة.

أولاهما: المسألة التي ظلّت مرتبطة باسم أوستان: وهي مسألة «فاعليّة»، أو «إنجازيّة» (Performativité) بعضِ الأفعال في اللّغة المستعمَلة، أو قُلْ ما يستعمله اللسان ويسخّره في التخاطب بهذه الأفعال. ويضرب أوستان للأفعال الإنجازيّة مثلاً بعبارة قول شخص تعرّض لحادث خطير، مثلاً، فاندقّتْ ساقُه، فعالجه الطّبيب المتخصّص في جراحة العظام حتّى شُفي وأمسى يمشي بصورة عاديّة... فلمّا رأى طبيبَه خاطبه: «أرأيت؟ إنّي أمشي!». فأوستان يرى أنّ هذا المَلْفِظ لا يكون له معنىً مفهومٌ إلاّ إذا اتّخذ معنى: «أراني أمشي»، في الوقت ذاته. ويتساءل عمّا ذا كان يحدث لمعنى

الكلام لو قال المريض حين رأى الطبيب: «أشكرك»، بحكم أنّ هذا الطّبيب كان قد عالجه من كسْر خطيرٍ حتّى استقامتْ رجلُه فأمسى ماشياً بكيفيّة مستقيمة، لا ظالعاً؟ فهل كان يمكن تمييز فعل اللّغة، في هذه الحال -الفعل الذي أنتج هذا المَلْفظ- وفعلٍ آخر كانت وظيفته ستكون وصفيّة؟ ويجيب زاسلافسكي بأن ذلك غالباً لا يكون...

ونقول نحن: إنّ الشكر يمكن أن ينهض بوظيفة دلاليّة لا تداوليّة، لأنّه يظلّ مقتصراً على تحديد معنىً لا يفهمه إلاّ المريض السابق؛ والطّبيب. ولا يؤدّي ملفظ «أشكرك» على كلّ حال طبيعة الحالة المَرَضيّة التي شُفي منها المريضُ بفضل معالجة الطّبيب إيّاه...

بيد أنّا نعتقد أنّ قول المريض السابق لطبيبه: «أرأيت؟ إنّي أمشي»! لا يعني بالضرورة أنّه كان مندقّ الساقين، أو إحداهما، إذ لو كان المريض في حالٍ متدهورةٍ لا يستطيع المشي، أو أنّ الطّبيب ازْدَارَهُ وهو طريح الفراش غير مقتدرٍ على القيام والمشي... فلما وصف له علاجاً ناجعاً استطاع بعد حين أن يمشي على ساقيه، فلما رأى طبيبَه خاطبه مسروراً بشفائه ممّا كان فيه من مرض وبيل...

وببعض هذه الملاحظة نرى أنّ قدرة التداوليّة على التدخّل في إثراء معاني الكلام، والذهاب في تأويل المسكوتِ عنه، هي من الغنى والسَّعَة ما يُثري الخطاب بتمكينه من إثمار قراءات لم تكن دلالة اللّغة البسيطة تحتملها، ولا قادرة على تمثّلها...

والمسألة الأخرى، وهي لا تزال تثير كثيراً من النقاش، هي مسألة «المرجعيّة». لقد اتّخذ هذا المفهوم في سياق لم تبرح دائرته تتّسع في حقل التداوليّة بفعل فلسفة اللّغة حيث يعني، وبكلّ بساطة، أنّ اللفظ كذا، يحدّد الشيءَ كذا، للعالم الخارجيّ، أو يُحيل عليه. وإذا كانت مسألة «المرجعيّة» تبوّأتْ كلّ هذه المكانة المهمّة في فلسفة اللّغة، ثمّ في اللّسانيّات، فبما إدراكها أنّ هناك عدّةَ أنماطٍ مختلفة لإنجاز فعل المرجعيّة... أوليس من عدم المبالاة، ونحن نصرف الوهمَ إلى وظيفة المرجعيّة في سياق التداوليّة، تحديدُ اسمِ شخص باسمه كأن يكون سقراط مثلاً، أو بواسطة إحدى الميزات الخالصة له كأن تكون «أستاذ أفلاطون»؟ إنّنا في المثال الثاني تعترض سبيلنا سلسلة من المشاكل المنطقيّة، واللّسانيّة، ولا سيّما الفلسفيّة ممّا لا نجده في المثال الأوّل... وكلّ ذلك يجعل من هذه المسألة حقلاً واسعاً بحيث لا يعني المناطقة واللّسانيّين والفلاسفةَ وحدَهم، ولكنّه قد يعني أيضاً بعض منظّري الأدب.

والحقّ أنّ هناك مفاهيمَ أخرَ جديدةً، ولَمّا تتبلورْ في الأذهان، وتتموقع في سلّم النظريّات بوجه دقيق، لَمْ نتناولْها مخافة أن يحوّل هذا الفصل مجرى موضوع الكتاب نفسه، من أجل ذلك نجتزئ بما ذكرنا من هذه المجموعة من المفاهيم في هذا الفصل.

وأخيرا، فلا بدّ من تبديد لبس قد يتراءى إلى الأوهام، وهو أهمّيّة هذه النظريّات من الوجهة المعرفيّة للنقد العربيّ المعاصر، وللنظريّة العامّة للنصّ الأدبيّ؛ فلا يشفع لنا أنّ نظريّة لَمّا يتّفق عليها أهل الغرب ممّن أنشأوه أن نزهد فيه نحن ونَنبذه على سواء؛ بل علينا أن نعنَى بهذه النظريّات الجديدة،

وأن نحاول تمويعها في إجراءاتنا النقديّة، النظريّة والتطبيقيّة معا، لإمكان الإفادة منها. فالمعرفة لا ترفض بحجّة قلّة الوضوح، أو وَهْي الدّلّة المفهوميّة؛ فالمفاهيم اللّسانيّة والسيمائيّة وغيرها من المفاهيم المعرفيّة الجديدة في معظمها محتاجة إلى البلْورة والتدقيق، والتبيين والتوضيح.

وإذا كان من حقّنا أن نتجرّأ فنقول شيئاً لزملائنا النقّاد في العالم العربيّ، فهو أن لا ينبغي لهم، ولا لنا، أخذُ هذه المفاهيمِ طَريّةً فجّة، وهي لا تزال ساخنةً تفورُ لدى أصحابها دون الرجوع إلى أصولها الاشتقاقيّة، وخلفيّاتها المعرفيّة، قبل الإقدام على تعريب بعضها أو كلّها، لتصبح ضمن لغتنا النقديّة العربيّة الجديدة؛ ذلك بأنّ من أسباب اضطراب المصطلح النقديّ واللّسانياتيّ والسّيمائي في العالم العربيّ قلّةَ العناية بأصول هذا المصطلح وتقليبِه، على ظهرٍ وعلى بطن، حتّى يستبين مدلولُه اللّغويّ والحضاريّ قبل نقله إلى مستوى المفهوم في اللّغة العربيّة. كما أنّه لا بدّ من محاولة التنقيب عنه في التراث النقديّ العربيّ الإسلاميّ لتوقّع العثور عليه مستخدَماً فيه بمعناه، أو بمعنىً قريبٍ من معناه، لإمكان نفْض غبار الزمن عنه، وشحْنِه بالمدلول المعرفيّ الجديد؛ فإنّ ذلك يحضُّرُ إهاب اللّغة العربيّة، ويشحن معانيها بجديد المعرفة العليا...

مصادر هذا البحث ومراجعه

أولاً، مراجع باللغة العربية،

الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، نشر دار الثقافة، بيروت، ط.5، 1981.

ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط.3، 1986.

ابن جنّي، أبو الفتح عثمان الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت: كُتبت المقدّمة سنة 1952)..

ابن خلدون، عبد الرحمن، المقدمة، نشر مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، بيروت، 1967.

ابن رشيق، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط.3، 1963.

ابن طباطبا، أبو الحسن العلوي، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، نشر الخانجي، القاهرة، (د. ت)، (وكُتبت مقدمة المحقق في سنة 1985).

ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد بن محمد الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الأبياري، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1962.

ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، 1964.

ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار الأندلس، بيروت، 1981.

ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت (د.ت).

أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحدج أمين، وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ت).

إسماعيل، عز الدين ، الفاعليّة والانفعاليّة: نحو نظريّة في تفسير الأدب، في مجلة ثقافات، ص.103، ع.9، 2004، البحرين.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق حسن السندوبي، القاهرة، 1947.

الجاحظ، الحيوان، دار الكتاب العربي، بيروت، 1969، ط.3.

الجاحظ، رسائله، تحقيق عبد السلام هارون، نشر الخانجي، القاهرة، ط,1، 1979.

الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق أحمد مصطفى المراغي، القاهرة، 1932.

الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص.52، تصحيح وتعليق محمد عبده، ورشيد رضا، دار المنار بمصر، 1366هـ. ط.3.

الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم–علي محمد البجاوي، القاهرة، ط.4، 1386– 1966.

الجمحي، محمد بن سلاّم ، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، 1974.

الجوهري، إسماعيل بن حمّاد، الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربيّة، دار الكتاب العربي، القاهرة (د.ت). (1956؟).

الزمخشري، أساس البلاغة، دار صادر– دار بيروت، بيروت، 1965.

الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، وعيون الأقاويل، في وجوه التأويل، 4. 332 (دار الكتاب العربي، بيروت، 1947– مصوّر).

السرغيني، محمد، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1987.

الغذامي، عبد اللّه، الخطيئة والتكفير، نشر النادي الأدبيّ الثقافي، جدة، 1405–1985.

الفيروزابادي، القاموس المحيط، مقدمة، دار العلم للملايين، بيروت، (مصوّر).

القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط.3، 1986.

المبرد، أبو العبّاس، الكامل في اللّغة والأدب، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة (د.ت).

المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى، الموشح، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1965.

القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط.3، 1986.

المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد الحسن، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين، وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1371–1951.

المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط.2. (د.ت).

المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1397- 1977.

المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط.2. (د.ت).

بوعلي، عبد الرحمن، عناصر أوّلية لمقاربة سيميو/سوسيولوجية، النص الشعري، في العرب والفكر العالمي، بيروت، ع.1، 1988.

حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987.

ديوان أبي نواس، شرح وتحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1953.

ديوان المتنبيّ، شرح البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، (د.ت).

سامي سويدان، حوار منهجي في النص والتناص، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع.4، بيروت، 1989.

سيبويه، الكتاب، تحقيق هرتويغ درنبرغ، باريس، 1885.

سيقريد هونكي، شمس الله تسطع على الغرب (ترجم الكتاب في لبنان تحت عنوان: «شمس العرب تسطع على الغرب». ونحن أخذنا العنوان من الترجمة الفرنسيّة التي تبدو أوثق وهي باللّغة الفرنسيّة: « Le soleil d'Allah brille sur l'occident»، بيروت.

صبري حافظ، التناص تفاعلية النصوص، منشور في مجلّة ألف، ع.4، 1984.

صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني – دار الكتاب المصريّ، بيروت- القاهرة، 1979.

علامات»، جدة، ع.4، 1992.

الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، نشر النادي الأدبيّ الثقافي، جدة، 1405–1985.

القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط.3، 1986.

القمري، بشير، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، منشور في مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع.60-61، 1989.

كشف البيان عن رسائل بديع الزمان، نشر المطبعة الكاثوليكيّة للآباء اليسوعيّين، بيروت، 1890.

مرتاض، عبد الملك، السبع المعلّقات، نشر اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1998.

مرتاض عبد الملك، ألف ياء، (ط.2، دار الغرب، وهران، 2004).

مرتاض، عبد الملك، الكتابة من موقع العدم، دار اليمامة، (كتاب الرياض)، الرياض، 1999؛ دار الغرب، وهران، 2003.

مرتاض، عبد الملك، النص الأدبيّ من أين وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1983.

مرتاض، عبد الملك، النص، والنص الغائب في شعر سعاد الصباح، شركة النور، 1999.

مرتاض، عبد الملك، فكرة السرقات الأدبيّة ونظريّة التناص، علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع.1، مايو 1991.

مرتاض، عبد الملك، كتابة كالحركة، مجلّة كلمات، البحرين، ع.10-11، 1989.

مرتاض، عبد الملك، في نظريّة النص الأدبيّ، ونشر في مجلة «الموقف الأدبي»، دمشق، ع.201، 1988.

مرتاض، عبد الملك، قراءة النّصّ: بين محدوديّة الاستعمال ولانهائيّة التأويل، دار اليمامة، الرياض، 1997.

مرتاض، عبد الملك، نظرية القراءة، دار الغرب، وهران، 2004.

مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجيّة التناص، دار التنوير، بيروت، 1985.

ثانيا. مراجع باللغة الفرنسية:

Akoun, André, Les formes nouvelles de la critique, in La littérature du symbolisme au nouveau roman, Paris, 1970.

Arrivé, Michel, La sémiotique littéraire, in Sémiotique, l'Ecole de Paris, p.127, Hachette universitaire, Paris, 1982.

Barthes, Roland, Le degré zéro de l'écriture, Seuil, Paris, 1972.

Barthes, Roland, in Lettres françaises, 2mars 1967.

Barthes, Roland, Introduction à l'analyse structurale des récits, in Communication, n°8, Paris, 1968.

Barthes, Roland, Essais critiques, Seuil, Paris, 1964.

Barthes, Roland, Théorie du texte, in Encyclopædia universalis, t. 17, France, 1985.

Blanchot, Maurice, L'espace littéraire, Gallimard, Paris, 1955.

Cohen, Jean, Structure du langage poétique, Gallimard, Paris, Flammarion, Paris, 1966.

Courtés et Greimas, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Seuil, Paris, 1972.

Critique, n 348, mai, Paris,1976, p. 523-524.

Dessons, , Une poétique de l'art comme critique d'une esthétique de l'art, in Littérature et sciences humaines, Paris, 2001, p.164-165.

Didier, Dictionnaire de philosophie, Paris,

Dubois, Jean, et autres, Dictionnaire de linguistique, Poétique, Larousse, Paris, 1973.

Ducrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, Paris, 1972.

Ducrot, Oswald, Jean-Marie Schaeffer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil (Points), Paris, 1995.

Eagleton, Terry critique et théorie littéraire, une introduction,p.9 (Traduit de l'Anglais par Maryse Souchard, PUF, Paris, 1994.

Encyclopædia universalis, France, 1985.

Genette, Gérard, Figures, II, Seuil, Paris, 1969.

Genette, Gérard, L'Œuvre de l'art, Seuil, Paris, 1994.

Greimas, Le Monde, Paris, du 07 juin 1974

GUYARD, M.F., La littérature comparée, P.U.F, Paris, 1965 (Col. « Que sais-je ?»).

Hegel, Leçons sur l'histoire de la philosophie, II, Traduit de l'allemand par J. Gibelin, Gallimard, Paris, 1954.

Kerbrati-Orecchioni, Catherine, L'énonciation, Arman Colin, Paris, 1999.

Kristeva, Julia, Recherches pour une sémanalyse, Seuil, Paris, 1983.

Lalande, André, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, P.U.F, Paris, 1980.

Langages (Revue), Larousse, Paris, n°58, juin 1980.

Larousse, Petit Larousse, Paris, 2003.

Le Nouveau Petit Robert, Le Robert, Paris, 1993.

Martinet, Jeanne, Clefs pour la sémiologie, Seghers, Paris, 1975.

Meschonnic, Le signe et le poème, Ed. Gallimard, Paris, 1975.

Mounin, Georges, Clefs pour la linguistique, Seghers, Paris, 1971.

Le même, Dictionnaire de la linguistiaue, PUF, Paris, 2004.

Nadeau, Robert, Vocabulaire technique et analytique de l'épistémologie, PUF, Paris,1999.

Robert, Paul, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Le Robert, Paris, 1975.

Roland Barthes, Le plaisir du texte, Seuil, Paris, 1973.

Sarraute, Nathalie, Ce que je cherche à faire, in Nouveau Roman hier, aujourd'hui t. I,1018, Paris, 1972.

Sigrid Honke, Le soleil d'Allah brille sur l'Occident, Traduit de l'allemand par Solange et Georges de La Lène, Ed. Albin Michel, Paris, 1963.

Tolstoï, Œuvres complètes en 90 tomes, t.62, Moscou, 1953,

Youri Lotman, La structure du texte artistique, (traduction de HENRI meschonnic), Gallimard ? paris, 1973.

Zima, Pierre V., La déconstruction, une critique, P.U.F, Paris,1994.



فهرست

طبع بمطبعة دار هومه– الجزائر 2010
34، حي لابروير – بوزريعة – الجزائر
الهاتف: 021.94.19.36 /021.94.41.19
الفاكس: 021.79.91.84/ 021.94.17.75
www.editionshouma.com
email : Info@editionshouma.com